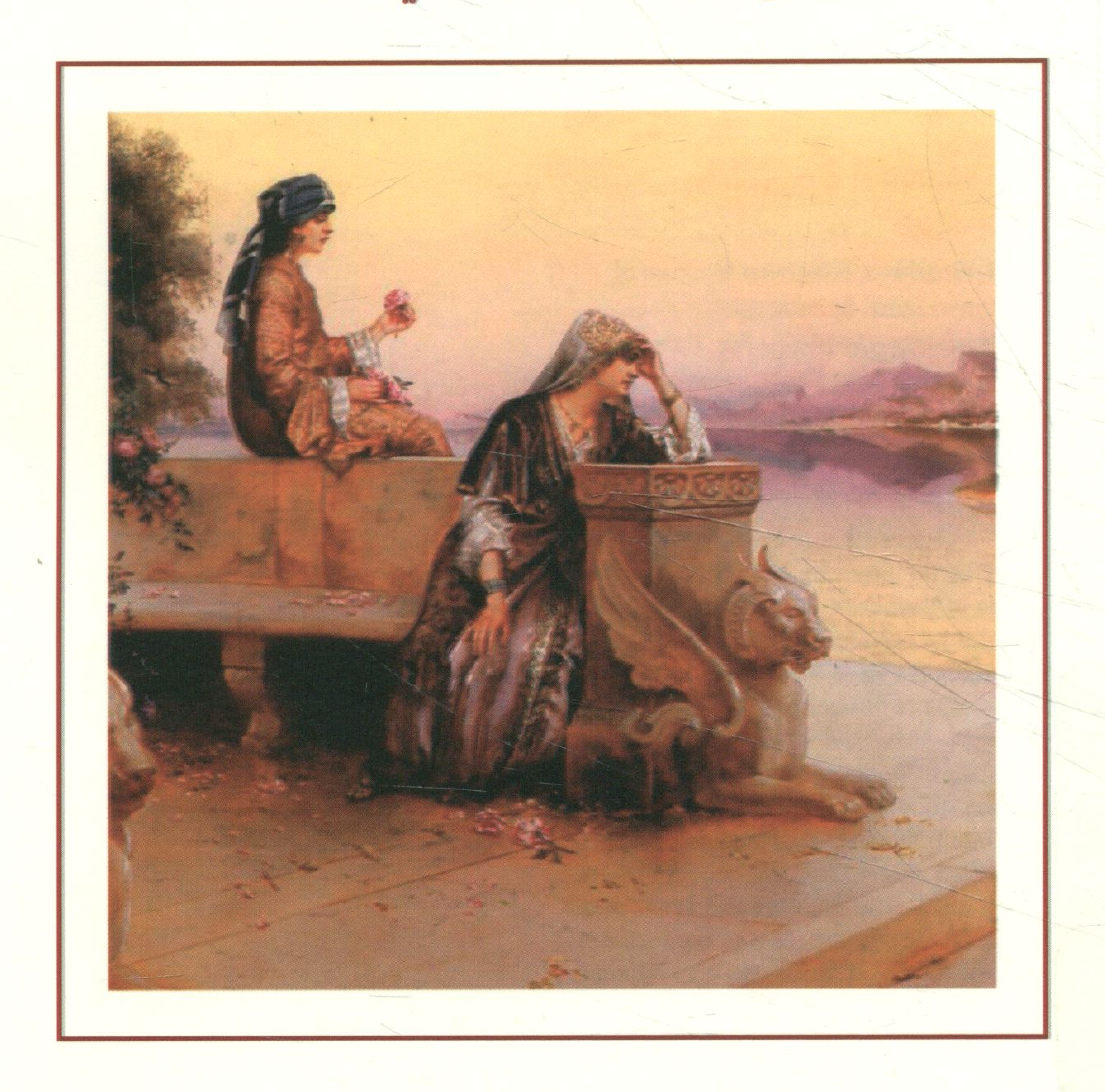
د. أحمد يحيى محمد

شخصية المرأة

في التراث العربي

مجمع الأمثال للميداني نموذجاً





تقديم

د. سيد محمد السيد قطب





شخصية المرأة

في التراث العربي

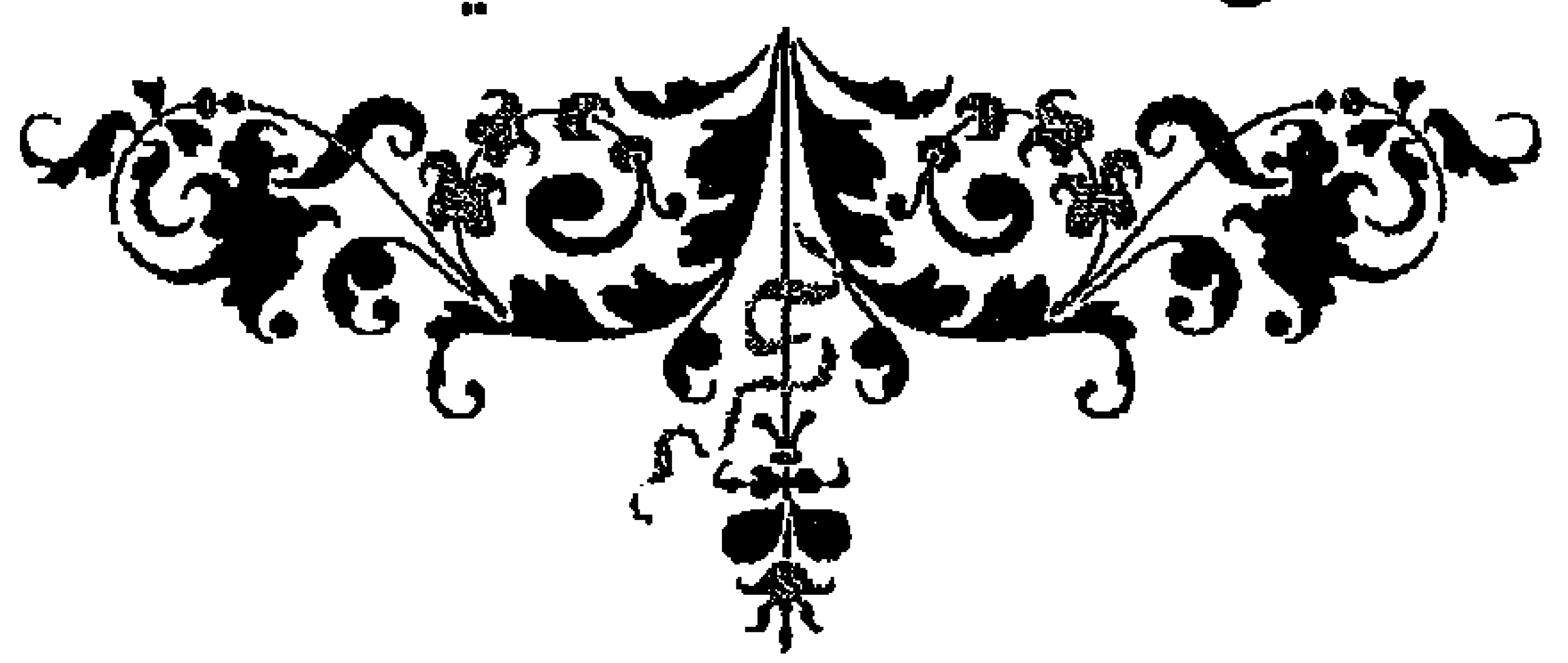
مجمع الأمثال للميداني نموذجاً



شخصية المرأة

في التراث العربي

مجمع الأمثال للميداني نموذجاً



تأليف

دكتور/ أحمد يحيى علي محمد

أستاذ الأدب والنقد المساعد
كلية الألسن - جامعة عين شمس

تقديم

دكتور/ سيد محمد السيد قطب

أستاذ الأدب والنقد
كلية الألسن - جامعة عين شمس



شخصية المرأة في التراث العربي (مجمع الأمثال للميداني نموذجًا)
تأليف: أحمد يحيى علي محمد
الطبعة الأولى 2015م 1436هـ



داركنوز المعرفة للنشر والتوزيع
www.darkonoz.com
عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري
هاتف 4655 877 فاكس 875 4655 6 00962
خلوي 494 5525 79 00962
E-mail: info@darkonoz.com dar_konoz@yahoo.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني: محمد أيوب mohayyoub@gmail.com

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 2907/ 6/ 2014
ردمك: ISBN: 978 9957 74 388 8

﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ﴾

من الآية ١٧ الرعد

إهداء إلى

سبب الحياة

وموطن السكينة

أبي

أمي

إخوتي

زوجتي وأولادي : حبيبة ، حفصة ، يحيى

تقديم:

أ .د . سيد محمد قطب

المثل عملة اجتماعية صالحة للتداول دون أن يمنعها أحد من الصرف ، فرصيد المثل الذهبي محفوظ في خزانة الأمة ، وضعه فيها حكماء لهم خبراتهم التي منحها تاريخهم الثقافي مصداقية ، حين أقر الناس أقوالهم في جدول التصنيف الشامل الذي يحدد أنواع المواقف الإنسانية ، لتكون تلك الأقوال معيارا تقاس به التجارب المستجدة في الأفق الدرامي المتغير في ظاهره ، لكن هناك بنية عميقة مثل بنية الجملة ، تسمح هذه البنية لكل مجموعة متشابهة من الحالات أن تندرج في نموذج واحد ، ويحمل هذا النموذج اسما ما نتيجة وجوده في حكاية بعينها اكتسب منها نفوذا رمزيا ، قد يكون هذا الاسم اليمامة أو جهينة ، أو البسوس ، إن كل دال من هذه الدوال تشكل في سياق درامي نابع من رؤية جمعية للعالم ، رؤية لم ينفرد بها أحد وإنما فرضت نفسها على الأفق الثقافي للأمة ، هذه الشخصيات اكتسبت قيمة رمزية ، منحتها هذه القيمة حضورا متكررا على موجة البث الحضاري ؛ بوصفها علامات تجارية أصلية ، غير مقلدة ، غير مزيفة ، لم تستورد من سماسرة الرمز ، لم تفقد بريقها مع كثرة التعامل بها ، لأنها ذهبية ، هذه العلامات اكتسبت قوة رمزية ذات طاقة دلالية راسخة لا يمكن أن تهتز ثقة المجتمع فيها ، لأنها انطلقت من تراث بعيد ، وسارت في طريق التقدم دون أن تتعثر ، وفرضت نفسها على أجيال متوالية ، كل جيل يأخذها في ميراثه من الجيل السابق عليه ، ويجربها فيجدها قادرة على البقاء ، فهي كالمغناطيس ، تجذب قطع المعدن المتناثرة ، وتضمها إليها لنراها

بوضوح ، فنحدد نوعها ، هذه الشخصيات النسائية -التي وضعنا اليمامة على رأسها- تساعدنا على فهم العالم بثرائه واتساعه ، إنها وحدات الجملة الدرامية المتعددة الأنواع ، لكنها في النهاية جملة يحكمها نسق ، وكل شخصية من هذه الشخصيات أصبحت وحدة بنائية يمكن من خلالها أن نعرف بقية عناصر الجملة ، والدلالة التي تحملها في فضاء السرديات ، فضاء الحكايات التي تحلق في أجواء نفوسنا مثلما تجوب مدارات وجودنا ، فهي في داخلنا وحولنا ، ننسج منها سقف أحلامنا ، وحبال وصلنا ، وتزداد ثقتنا في أنفسنا حين نرى هذا الخيط علامة مائية تحتفظ بها أوراق هويتنا الجمعية التي نستمد منها مقومات ذاتنا المميزة لنا في منظومة الأمم ، مثلما نسعد بوجود تشابه بينها وبين علامات صنعها الوعي الجمعي لشعوب أخرى ، لأن هذا التشابه هو خير دليل على الجوهر الإنساني المشترك بين أبناء ءادم .

إن المثل يخلّص التجربة الفردية من غرورها أو توهمها حين يؤكد بصوت يستند إلى معطيات تاريخية أن الحياة تكرر نفسها في أحيان كثيرة ، وأن لكل نشاط بشري قواعده التي تتحكم في إنتاجه ، فكما توجد منظومة هجائية للتعبير والتواصل ، وكما توجد منظومة إيقاعية للبيان الشعري ، توجد منظومة درامية شاملة من الخبرات الثقافية تشكلت عبر التاريخ وأرست الأطر التي تحدد ماهية النماذج ، ومساحة التجارب ، وأنواع العلاقات ، ومصداقية التعليق الصوتي البياني على المصائر المتعلقة بمسارات التفاعل بين البشر .

ويأتي هذا العمل ليضع صورة المرأة في القص التفسيري للأمثال العربية داخل أطر ، كل إطار يحتفظ بنموذج ، وكل نموذج له اسم ، وكل اسم يستدعى شخصية نسائية لها رمزيتها في الذاكرة الجمعية ، وهذا الاسم نتداول به المكون الدلالي المستقر في ذاك النموذج ونحن نعيد قراءة تجاربنا في متواليات الدراما اليومية .

إن دال المرأة في القص التفسيري للأمثال ، من هذا المنظور ، يصبح وحدة إدراك معرفي ، نقيس به الصور المتلاحقة التي نمر عليها في برامج الصخب

الاجتماعي المحيط بنا ، والإنسان في حاجة إلى منظومة أبجدية رمزية يستطيع من خلالها أن يقوم بتشكيل غبار الركام الدرامي الإعلامي الذي يتناثر حوله من أنحاء العالم ، وكل ثقافة جمعية لابد لها من آليات تضع أمامها كم الصور المتلاحق في أنماط ذهنية ناتجة عن خبرة معرفية بدراما التاريخ ، وتلك هي القيمة التي تمثلها هذه الدراسة .

إن اختيار الدكتور أحمد يحيى موضوع شخصية المرأة في سرديات الأمثال لم ينتج من فراغ يتحرك فيه الباحث تحت مظلة مرجعية من حداثة نقدية تستهلك المنجز السردي لإنتاج صفحات خاضعة لإجراءات التنسيق الوظيفي الموثق بختم الحداثة ، وإنما جاء هذا الاختيار بعد مرحلة من النضج المعرفي درس فيه الرجل البنية التكوينية التي انصبت فيها رؤية الحضارة العربية المحيطة بالفضاء الكوني المعروف للبشرية في القرن الرابع الهجري من خلال صوت أبى الفرج الأصفهاني الذي يعد الراوي الإطار المنسق لحركة القص العربي لفترة تزيد عن ثلاثمائة عام ، وكانت دراسة الدكتور أحمد يحيى لكتاب الأغاني مرحلة إعداد لاكتشاف الرؤية العربية للعالم كما تنعكس في مرآة السرد ، وتتواصل في صيغة إخبارية ، وتجري في تيار الحكاية .

بعد الانتهاء من رصد الهوية الجمالية للنموذج السردي العربي في كتاب الأغاني ، انطلق الدكتور أحمد يحيى لدراسة صورة المرأة في القص التفسيري للأمثال العربية ، وتطلبت هذه الدراسة منه تصنيف الدوال النسائية الواردة في معجم شخصيات الأمثال الذي جمع الميداني مادته الدرامية ، فوضع الرجل تلك العلامات الرمزية الدالة على صور المرأة في القص الجمعي ، داخل دوائر التصنيف التي أنتجتها المنظومة الإجرائية السردية الخاصة بتحديد العوامل القائمة بالأفعال الحكائية ، وربما كانت الأمثال موضع النظر في كثير من الأبحاث التي تنطلق من مرتكزات متنوعة قد تكون لغوية أو بلاغية أو ثقافية ، لكن المادة القصصية التي تعد مرجعية درامية لميلاد المثل -وتقيم علاقة سببية بين القصة والتاريخ الماضي من جهة وأفق توقعات الغد الدرامي من جهة أخرى

عن طريق ثنائية مورد المثل ومضربه- لم تنل بعد حقها في دراسات كاشفة للنماذج الإنسانية التي صممها الوعي الجمعي العربي ليضع في علاماتها الاسمية مفاهيمه ، ويشكل ملامحها من تصوراته لحركة السعي الإنساني في الوجود .

ميزة هذا العمل الذي قام به الدكتور أحمد يحيى أنه يضع الصور النسائية الموجودة في القص التفسيري للأمثال العربية داخل إطار دلالي محدد ، وبذلك تكتسب الصورة قوة النموذج ، والوصول إلى وضع نماذج درامية لصور حضور شخصية المرأة في الإبداع القصصي أمر في غاية الأهمية من الناحية البلاغية ، لأنه إنجاز معرفي نابع من متن التاريخ السردي الخاص بنصوص أنتجها الصوت الجمعي ، هذه خطوة مهمة في بلاغة السرد ، خطوة تساعد الباحث وهو يتلمس إجراء لمعالجة قصة ، وهو يحاول إعداد تصنيف للأنماط الفاعلة في رواية ، وهو يتطلع إلى تفسير لجدول الوظائف والمتواليات الحكائية التي تشترك في إنجازها شخصيات نسائية ، سيجد الباحث ضالته في تصنيف الدكتور أحمد يحيى لنماذج الشخصيات النسائية التي استخلصها من قصص الأمثال العربية لتكون علامات سيميائية تمنح من يعمل في السرديات مرتكزا بلاغيا واضحا لدراسة أنماط الشخصيات وقرائن تشكيلها ووظائفها الدرامية في المنظومة الحكائية .

المقدمة

قدم التراث العربي للمكتبة السردية الإنسانية مجموعة من الأشكال التي ما زالت تطرح نفسها في دائرة البحث المنهجي المعاصر المتعدد الاتجاهات ، من هذه الأشكال القص التفسيري للأمثال ، الذي يمكن التعامل معه ؛ بوصفه نوعًا أدبيًا حافلاً بالقيم الجمالية والفكرية .

وتتوجه هذه الدراسة إلى القصص التفسيرية للأمثال داخل الكتاب الجامع الذي صنفه الميداني (أحمد بن محمد بن إبراهيم) المتوفى (٥١٨ هـ) ويحمل عنوان مجمع الأمثال .

أما عن المنطلق الذي اتخذته الدراسة للبحث فهو شخصية المرأة وذلك لعدة أسباب منها :

- الوقوف على مكانة المرأة في القص التراثي ومدى توظيف الوعي الجمعي لها في نصوص إبداعية سردية .
- رصد الطبيعة الدرامية في القص التفسيري للأمثال من خلال الوظائف المتعددة التي تؤديها شخصية المرأة .
- الوقوف على عدد من النماذج الإنسانية التي تتجلى من خلال شخصية المرأة كما يعكسها هذا النوع الأدبي .
- تحديد القيم الإنسانية التي تقولها القصص التفسيرية للأمثال ومدى ارتباط هذه القيم بذات المرأة التي تعد ناطقة في أحيان ليست بالقليلة بهذا المركب الجمالي المختصر (بنية المثل) ، أو ما يمكن أن يطلق عليه لحظة التنوير في هذا القص التفسيري .

وبالنسبة للمنهجية التي تم الاعتماد عليها في هذه الدراسة فمستمدة من علم السرد الذي تطور -بدرجة كبيرة- في الفترة السابقة وأصبحت له بلاغته ومقولاته ، وذلك منذ الدراسة التي أعدها فلاديمير بروب عن الحكايات الشعبية ووجدت صدى لها على الساحة النقدية وتحمل عنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» ؛ فقد ترتب عليها تحديد لمصطلح الوظائف الدرامية التي واصل الحديث عنها علماء السرد فيما بعد وفي مقدمتهم جوليان جريماس في كتابه «علم الدلالة البنائي» ، وقد استمر حضورها في الدراسات النقدية العالمية ، وأفاد منها عدد كبير من الباحثين العرب في دراسة أشكال السرد العربي التراثي والوقوف على مظاهر شعريته .

وهذا البحث ليس إلا حلقة في هذه السلسلة التي يحاول أصحابها الجمع بين حداثة المنهج وخصوصية العمل المدروس ، وقد جاء سابقًا عليه دراسات كثيرة اهتمت بالشخصية في التراث العربي من خلال بعض مصنفاته مفيدة من بعض الإجراءات التي طرحها علم السرد الحديث على التداول النقدي منها :

- المبحثان الخاصان بالقرائن والوظائف في «بناء السرد والخبر في إبداع المحسن التنوخي : دراسة لغوية أسلوبية»(١) .
- «بناء الشخصية في القصص التراثي» ، تشتمل هذه الدراسة على نماذج لعدد من الشخصيات التي ورد ذكرها في كتاب الأغاني للأصفهاني(٢) .
- «نماذج إنسانية من الدراما العربية : مدخل أسلوبي لقراءة خطاب العذريين» ، وهذا الكتاب امتداد لسابقه ؛ أفاد فيه صاحبه من بعض الآليات المنهجية

---

(١) «بناء السرد والخبر في إبداع المحسن التنوخي : دراسة لغوية أسلوبية» سيد محمد السيد قطب ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الألسن ، ١٩٩٣م .

(٢) «بناء الشخصية في القصص التراثي» سيد محمد السيد قطب وآخرون ، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م ، دار الهانى للطباعة ، القاهرة .

الحديثة في التعامل مع المادة التراثية التي يحتويها كتاب الأغاني في سبيل استخراج القيم الدلالية ذات الطابع الإنساني العام بواسطة إلقاء الضوء على البناء الدرامي للعذريين(١) .

- الفصل الخاص ببناء الشخصية في «البنية السردية في كتاب الأغاني للأصفهاني : دراسة فنية» ، وهي الدراسة التي تقدمت بها لنيل درجة الماجستير ، وفي هذا الفصل تناولت الشخصية عبر محورين :
   * الأول : خاص بالمستوى الوصفي (القرائن) .
   * الثاني : مرتبط بالمستوى الوظيفي ، وقد أفدت في هذا المحور من مقولات بروب وجريماس(٢) .

وقد جعلت هذه الدراسات من بعض مقولات علم السرد الحديث مرتكزًا لها في رحلة بحثية تبدأ من الحديث (المنهج) وصولاً إلى المكونات الدلالية ذات القيمة المتضمنة في بعض ما يحتويه التراث العربي (الماضي) ، وبتتبع هذه المكونات يمكن الوقوف على البعد العام المميز لها ؛ وهو ما يعني صلاحيتها للحضور المتواصل عبر الأجيال .

وتحاول هذه الدراسة التي أتقدم بها لنيل درجة الدكتوراه الإفادة من فكرة الثنائيات الوظيفية لدى جريماس إلى جانب بعض مبادئ نظرية السرد الحديثة في التعامل مع شخصية المرأة داخل القص التفسيري للأمثال عند الميداني بغية الوقوف على ما تطرحه هذه المادة التراثية من نماذج إنسانية وقيم فكرية ذات طابع إنساني عام تؤهل تراثنا لأن يشغل مكانًا يليق به داخل البناء الحضاري الإنساني .

---

(١) «نماذج إنسانية من الدراما العربية : مدخل أسلوبي لقراءة خطاب العذريين» سيد محمد السيد قطب وآخرون ، الطبعة الأولى ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣م ، دار الهانى للطباعة ، القاهرة .

(٢) «البنية السردية في كتاب الأغاني للأصفهاني : دراسة فنية» أحمد يحيى علي محمد ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الألسن ٢٠٠٥م .

وقد قسمت هذه الدراسة إلى : تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ، ففي التمهيد ركزت حديثي على الميداني وكتاب مجمع الأمثال ، ثم بعد ذلك تناولت الإطار النظري للدراسة المتمثل في الشخصية : مفهومها والتطور الذي طرأ فيما يتعلق بالنظر إليها ، وأخيرًا مثلث العلاقات الوظيفية لدى جريماس الذي اتخذته الدراسة منطلقًا لعملها .

الفصل الأول : يحمل عنوان (الذات والموضوع) ويشتمل على مدخل وعنصرين رئيسين :

- أولاً : المرأة الذات .
- ثانيًا : المرأة الموضوع .

وكل عنصر من الاثنين ينقسم طبقًا للثنائية الإنسانية العامة (الإيجاب والسلب) إلى فكرتين ؛ ففيما يخص المرأة الذات تناولت بعض الاستشهادات التي تشير إلى المرأة بوصفها ذاتًا إيجابية ، والمرأة بوصفها ذاتًا سلبية ، كذا الحال فيما يتعلق بالوضع الدرامي للمرأة في موقع المفعول (الموضوع) ، وعلى رأس كل استشهاد عنوان يقارب الهيئة التي تبدو عليها المرأة داخله بناء على العامل الذي تجسده .

الفصل الثاني : بعنوان (المرسل والمرسل إليه) ويتضمن مدخلاً وفكرتين رئيستين :

- **الأولى** : تشير إلى المرأة في وضع المرسل وبداخلها عدد من الأمثلة المعبرة عن هذا الوضع من خلال القص التفسيري ، ولكل مثال عنوان خاص كذلك يعبر عن الوضع الدرامي للمرأة وما يترتب عليه من دلالات في ضوء العلاقة التفاعلية التي تجمع شخصية المرأة بغيرها من الشخصيات .
- **الثانية** : تعبر عن المرأة في دور المرسل إليه من خلال بعض الاستشهادات التي تعكس هذه الحركة الدرامية لها وعدم تجمدها عند وضع بعينه ، ولكل استشهاد -أيضًا- بنية عنوانية خاصة تؤكد على أن الشخصية بصفة عامة وهي في الموقع الواحد لا تظهر في هيئة واحدة ، وإنما تلازمها سمة التغير تبعًا

لما يفرضه عليها الموقف الذي تظهر فيه من متطلبات ، وهو ما يجعل من هذه الأدوار الدرامية أطرًا أو بالمعنى اللغوي حقولاً دلالية تحمل عناوين مجردة تتشكل على المستوى الدرامي من الهيئات التي تظهر من خلالها الشخصية ، وتندرج في نهاية المطاف تحت أحد العناوين الستة (العوامل) التي أشار إليها جريماس .

أما الفصل الثالث فيتضمن المحور الثالث من المحاور الوظيفية لدى جريماس ويختص بثنائية (المساعد والمعارض) ، ويشتمل هو الآخر على مدخل وفكرتين :

- الأولى : تتعلق بالمرأة في دور المساعد وما يعبر عن هذا الدور من نماذج متنوعة تضمنها القص التفسيري للأمثال .
- الثانية : تشير إلى المرأة في الدور المقابل (المعارض) عبر عدد من الاستشهادات التي تؤكد على أن الحركة الدرامية للشخصية عمومًا وللمرأة على وجه التحديد تأتي امتدادًا لطبيعتها الوظيفية داخل العالم (سياق الواقع) .

وقد حرصت الدراسة على توظيف المفهوم الحديث للشخصية في تعاملها مع المؤنث داخل القص التفسيري للأمثال ؛ إذ لم تقتصر على النماذج الأنثوية ذات الطابع البشري فحسب ، بل تجاوزتها إلى ما دونها نظرًا للأثر الذي يتركه هذا المؤنث غير الإنساني عبر وظائفه الدرامية من قيم دلالية ذات قيمة .

وبنهاية كل فصل تعليق ختامي يتضمن النتائج المتعلقة بشكل مباشر بكل ثنائية من الثنائيات الثلاثة على حدة .

وأخيرًا خاتمة الكتاب التي تشتمل على أهم النتائج التي خرجت بها من دراستي وما أقترحه من توصيات .

وقد جاء ما اعتمدت عليه في هذا البحث من مصادر ومراجع موزعًا من حيث الزمن بين القديم والحديث ، ومن حيث الاتجاه المعرفي فقد عدت حين الإشارة إلى بعض المصطلحات إلى عدد من المعاجم المتخصصة في هذا الشأن ،

كما رجعت إلى مصادر ومراجع في حقل الدراسات السردية ، وأخرى في مناهج النقد الحديثة ، وفي مجال الأدب الشعبي عدت إلى عدد من المراجع ، إلى جانب بعض المراجع في اللغة إضافة إلى ما أفدت منه من أبحاث نشرت في دوريات متخصصة ، وبجانب ذلك فقد اعتمدت في دراستي على عدد من الدراسات حصلت عليها من على شبكة الإنترنت وهي موزعة بين دراسات نشرت باللغة العربية وأخرى باللغة الأجنبية ، وفي نهاية الدراسة قائمة تفصيلية بأسماء المصادر والمراجع التي أفدت منها في عملى .

وفي النهاية لا يسعني إلا أن أتوجه إلى ربي داعيًا إياه أن يعيننى على رد الجميل لهذا الإنسان الذي أعطانى -بكل ما تحمله كلمة عطاء من معنى- ولم يبخل وصبر على ولم يتضجر ، فكان عقله وقلبه نافذتين مفتوحتين أتنسم منهما هواء يمنح حيأتي معنى يتجدد دائمًا مع كل لقاء يجمعنا إنه أستاذي وقدوتي الأستاذ الدكتور : **سيد محمد السيد قطب** .

وإلى الأستاذ المطراوي عبده أتوجه بوافر الشكر والامتنان . وإلى كل من قدم لى يد العون حتى يولد هذا العمل بدعاء أو نصح أو تشجيع أقدم له الشكر والتقدير وأسأل الله له التوفيق والسداد .

وأخيرًا فما كان في هذا العمل من توفيق فمن الله وما كان به من تقصير فمن نفسي وسبحان الذي اختص ذاته بصفة الكمال ، ولا أجد إلا أن أدعو ربي مخلصًا أن يعينني في هذا الطريق وأن يخلص نيتي حتى أسهم في تقديم ما ينفع الناس ويمكث في الأرض .

وخاتمة القول . . الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

تمهـيد

نبذة عن الميداني

تركز هذه الدراسة في مجالها التطبيقي على مجمع الأمثال للميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم) ، لم يعرف لهذا الرجل تاريخ ميلاد محدد ، لكنه عاش ومات بين القرنين الخامس والسادس الهجريين ، وقد عرف عنه التزامه .

وفيما يتعلق بتكوينه الثقافي فقد اهتم باللغة وما يتصل بها من علوم ؛ اختص بصحبة مفسر للقرآن كانت له مكانته في عصره يدعى أبا الحسن الواحدى ، استهواه البحث في أمثال العرب فانعكس ذلك على تصنيفه لهذه الموسوعة المثلية التي ذاع صيتها في زمنه وما تلاه ، له مصنفات عدة منها :

- مجمع الأمثال .
- النموذج في النحو .
- شرح المفضليات .
- نزهة الطرف في علم الصرف .

تعود هذه النسبة التي اشتهر بها صاحب مجمع الأمثال إلى محلة بنيسابور اسمها ميدان زياد .

أما عن وفاته فكانت في العام الثامن عشر بعد المائة الخامسة من الهجرة[1] .

---

(١) يراجع في ترجمة الميداني :

- «وفيات الأعيان» ابن خلكان ، الجزء الأول ، تحقيق : إحسان عباس ، ص١٤٨ ، دار =

مجمع الأمثال

يرتبط مجمع الأمثال في تصنيفه بثنائية يبدو أنها كانت ذات حضور واضح في جانب كبير من عمليات التأليف التراثية ألا وهي ثنائية (المثقف والسلطة) ؛ فقد أشار في مقدمة كتابه أن أحد ملوك عصره ويدعى (أبو على محمد بن أرسلان) هو الذي دفعه إلى وضع هذا الكتاب الجامع في الأمثال[1] ؛ وهو ما يحيل إلى ما كان يعرف قديمًا بقصص الخاصة أوالقصص الرسمي ، وهذا النمط في أساسه مكتوب يتوجه فيه الخطاب إلى طبقة بعينها يمكن تسميتها بالنخبة ويقدم إليها مدونًا حتى وإن ارتبطت مادته بجذور شفاهية[2] .

وتضع هذه الثنائية مجمع الأمثال في منطقة وسط ؛ فهو على مستوى الدافع الذي حرك صاحبه لإنتاجه ينتمي -بدرجة كبيرة- إلى ما يمكن تسميته بأدب النخبة ، لكنه فيما يتعلق بمادته المثلية وما يميزها من خصائص يتبوأ مكانته في حقل الأدب الشعبي .

ويأتي تاليًا لهذه الثنائية ثنائية أخرى هي ثنائية (الجمعية والفردية) فقد

= الثقافة ، بيروت ، د .ت .

- «اللباب في تهذيب الأنساب» الجزري ، الجزء الثالث ، ص٢٨١-٢٨٢ ، مكتبة المثنى ، بغداد ، د . ت .

- «معجم الأدباء» ياقوت الرومي ، الجزء الخامس ، من ص٤٥ إلى ص٥١ ، مطبوعات دار المأمون ، القاهرة ، د .ت .

- «معجم المؤلفين» عمر رضا كحالة ، الجزء الثاني ، ص٦٣ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د .ت .

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، المقدمة ، ص١١-١٢ ، طبعة ١٩٦١م ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت .

(٢) «من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي» محمد رجب النجار ، الجزء الثاني ، ص١٥٨ ، طبعة ٢٠٠٣م ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .

أوضح الميداني في مقدمة كتابه أنه جمع مادته من أكثر من خمسين كتابًا من الكتب التي سبقت مصنفه وجمعت في ثناياها أمثالاً عربية[1] ؛ وهو ما يعني أن هذه التعددية التي تنعكس في المصادر التي استقى منها مادته قد تجمعت في النهاية عند هذا الصوت الواحد المقدم لها كتابة ألا وهو صوت الراوي داخل مجمع الأمثال .

وتتحول هذه السلطة ذات المرجعية على المستوى التاريخي (محمد بن أرسلان) إلى سلطة على مستوى الفن بمعنى أن الرجل الملتزم بأدبيات المعرفة ينطلق في سلوكه الاجتماعي والإبداعي محافظا على قواعد هذه الأدبيات متخذا من رموز أبجديتها البناء المنهجي الذي اعتمده الميداني في تشكيل مصنفه ؛ فقد أوضح في مقدمته أنه قسمه أبوابًا بعدد حروف الهجاء الثمانية والعشرين معللاً ذلك بحرصه على جانب السهولة الذي يجب أن يلمسه المتعامل معه من القراء[2] ، ولما كانت الذات المبدعة الصادقة تنحو دائمًا إلى الإضافة والتجاوز بالتجديد النافع ؛ فعل الميداني ما يناسب هذا المسلك ، فإلى جانب هذه الأبواب التي ركزت اهتمامها على المثل وما يتعلق به يأتي الباب التاسع والعشرون للحديث عن أسماء أيام العرب دون وقائعها ، والباب الثلاثون

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص١٢ .

(٢) السابق ، ص١٢ .

وهذا الترتيب الألفبائي للأمثال لدى الميداني يحيل إلى مرحلة في تصنيف المادة المثلية أكثر تطورًا بعد أن كان وضع الأمثال فيما مضى يعتمد على التصنيف الموضوعي بالنظر إلى المواقف المشابهة التي تستدعي حضورها ، أي أن هذه المرحلة في التأليف كانت تراعي المضارب وهي تتعامل مع الأمثال .

– انظر : «من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي» محمد رجب النجار ، الجزء الأول ، من ص٩٩ إلى ص١٠٨ .

الذي يشغل آخر أبواب الكتاب لذكر نبذ من كلام النبى (وخلفائه الراشدين) ، أما عن الطريقة التي اعتمدها في عرض مادته فتتمثل في ذكر المثل بداية ثم الحديث عن السياق المفسر له وهو في الغالب سياق قصصي يوضح ملابسات الظهور الأول للمثل ؛ الأمر الذي يطرح مصطلحات ثلاثة تحتاج إلى بيان :المثل ، والمورد ، والمضرب .

المثل : مصطلح يدل على جنس أدبي شائع في تراث الأمم والشعوب على اختلاف عصورها ومراحلها ، والمثل في اللغة العربية هو جملة من القول مقتطعة من كلام أو مرسلة بذاتها تنتقل من السياق الذي وردت فيه أول مرة إلى آخر مشابه له دون تغيير ؛ لأن الأصل في المثل هو التشبيه المعتمد على المحاكاة .

والمثل اصطلاحًا في مجال الأدب له جنسان : فهو يطلق على الحكاية التي ترمز إلى مغزاها بحيوان أو أكثر وأشهر هذا الجنس في الأدب العربي حكايات كليلة ودمنة ، أما الجنس الثاني فيرتبط بتركيب لغوي مختصر له قابلية الذيوع بين أكبر عدد ممكن من الأفراد يتضمن قيمة يستحق بها البقاء في ذاكرة الإنسانية[1] .

- المورد : يشير إلى السبب في صياغة المثل بداية ثم ذيوعه بين الناس ؛ فهو بمثابة الموقف الذي شهد في جانب منه خروج هذا المركب اللغوي الموجز[2] .

وفي هذا المورد نتابع المادة القصصية المفسرة للأمثال ، تلك المادة التي تشغل مساحة مهمة في المكتبة القصصية العربية التراثية ، وكانت ملهمة للرواية التاريخية المعاصرة التي ستظل تنهل منها على الدوام مع تعدد الوسائط المهتمة بالدراما التاريخية اليوم ما بين قنوات مرئية أو مسموعة أو طباعية

---

(١) «معجم الفلكلور» عبد الحميد يونس ، ص١٩٢ ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣م ، مكتبة لبنان ، بيروت .

(٢) السابق ، ص١٩٢ .

تنتمي إلى تيارات تعبيرية تتطور يوما بعد يوم .

- المضرب : يعبر عن السياق الذي تستدعي مفرداته هذا القول الموجز من أجل التبرير والإقناع وتركيز الانتباه على شئ بعينه[1] .

ويمكن القول إن استلهام المادة التراثية اليوم في أعمال درامية جديدة يكاد يكون نوعا من (مضرب المثل) أو هو مؤشر للعلاقة الجدلية التي تربط بين المورد والمضرب عبر التاريخ ,فكل مضرب للمثل هو إعادة قراءة لمورد المثل ، فالمستقبل يعيد قراءة التاريخ الذي سبق وأن استشرف ملامحه في بنيته الرمزية المختزلة لحكمته .

إذًا فإن عمل الميداني ينصب في تناوله للمثل على جانب المورد ، وتركز هذه الدراسة عملها على التشكيلات القصصية التي ارتبطت بالظهور الأول للمثل ، ولهذا النمط -أي القص التفسيري للمثل- موقعه في مسيرة القصة العربية التي بدأت شأنها شأن كل القص لدى الأمم الأخرى بداية أسطورية ، ثم أخذت تشق طريقها ، فكان العرب ينظرون إلى القصة قديمًا بوصفها أخبارًا لها بعض أبعاد التاريخ ،وقد اتخذ هذا التاريخ أشكالاً عدة مثل أيام العرب ومغازيهم وسيرهم ، وبظهور الإسلام -الذي جاء من خلال القرآن الكريم وهو النص الإلهي المقدس الذي شغل توظيف القصة فيه مساحة مميزة- أصبح لدى العرب أنواع من القصص : فهناك قص يستلهم القصة القرآنية وهناك قص يستلهم التاريخ وهناك قص يتابع مسيرة الحياة الاجتماعية وهناك قص يخرج من مرجعية التاريخ إلى المتخيل الذي يعكس الواقع أوينطلق بأحلام البشر في فضاء السرد العجائبي .

وقد ارتبط السرد التاريخي بالمتخيل في تكوين واحد قدر له الذيوع

---

(١) السابق ، ص١٩٢ .

والانتشار وارتبطت بتشكيله مصنفات تراثية أخذت مكانًا لها في المكتبة العربية ,إنه الخطاب القصصي الذي يجمع في مادته البعدين المتلازمين دائما في تكوين متكامل : التاريخي القائم على الحقيقة -بدرجة كبيرة- والفني الذي يرتكز على الخيال ، ومن أوائل من صنفوا القصص المندرجة تحت هذا النوع عبيد بن شريه الجرهمي (ت ٧٠هـ) في كتابه «أخبار ملوك اليمن» الذي كان في الأصل عددًا من الحكايات يلقيها عبيد على معاوية بن أبي سفيان شفاهة في ليالي السمر ، وكان المنوط بهم تحويلها إلى مادة مكتوبة هم أهل ديوان معاوية ، وإلى جوار هذا المصنف يأتي كتاب «التيجان» لوهب بن منبه (ت١١٠هـ) ، وقد كانت القصة في عصر هذين المؤلفين بمثابة أداة ذات طابع ديني -إلى حد كبير- الغرض منها التوجيه والوعظ في المقام الأول ، وبعد هذين المؤلفين توالت عمليات الإنتاج ؛ فبالدخول إلى العصر العباسي عرف الأدب قصص الحيوان كما هو الحال بالنسبة لكتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع (ت١٤٢هـ) ، والقصة الفلسفية والحكاية الشعبية والمقامة ، وإبان هذا الازدهار الذي شهده فن القصة كان الخبر القصصي الذي يعبر عن التقاطع بين التاريخ والخيال هو النمط الذي أسهم من خلاله كثير من الكتاب العرب القدامى في إثراء حقل القصة العربية ، فظهر كتاب «البخلاء» للجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، و«المكافأة وحسن العقبى» لأحمد بن يوسف الملقب بابن الداية (ت٣٣٩هـ) ، و«الأغاني» للأصفهاني (ت٣٥٦هـ) ، و«الفرج بعد الشدة» للتنوخي (ت٣٨٤هـ) ، و«مصارع العشاق» لابن السراج (ت٥٠٠هـ) ، وبالتوازي مع هذه المصنفات كانت «ألف ليلة وليلة» هذه الموسوعة القصصية التي ظل القاص العربي يضيف إليها من ثقافته وحضارته حتى أخذت شكلها الذي اكتملت عليه في مصر في مراحل متأخرة .

وتعد هذه المؤلفات القصصية وغيرها بمثابة حلقات مترابطة في سلسلة واحدة تمثل رحلة القصة العربية التراثية عبر الزمن التي تتقاطع في تكوينها عناصر ثلاثة أساسية : الأسطورة والتاريخ والفن المرتبط بالخيال وهي عناصر

تؤهل القصة التراثية في نظر التأمل النقدي الجاد لأن تكون مهاداً طبيعيًا للرواية العربية[(١)] .

وللقص التفسيري مكانه في هذه السلسلة ؛ إذ يعد -وما يتضمنه مجمع الأمثال نموذجًا- محطة ثقافية في هذه الرحلة التي تعكس تطور القصة العربية في تحولها من مرحلة الإنتاج الجمعي إلى الإنتاج الفردي ؛ فالمثل بسياقه القصصي الذي يفسره ناتج قامت على إخراجه ذات جمعية عكفت على إعداد ذاكرة الأمة لكي تستلهم هذا الموروث في إنتاج فردي فيما بعد نظرًا لما يتركه في الذاكرة الثقافية من مساحة يمكن توظيفها في الإبداع الذي يحمل طابعًا فرديًا .

وتبدو بعض ملامح هذه الذكرة داخل مجمع الأمثال من خلال التجاور الحاصل بين الأمثال القديمة التي أنتجها الوعي الجمعي العربي زمن ما قبل الإسلام وفي المراحل الزمنية الأولى لظهور الإسلام حتى بداية العصر العباسي الأول والأمثال المولدة التي بدأت تجد مكانًا لها في المصنفات المثلية بصفة عامة منذ القرن الرابع الهجري وهذه الأخيرة -أيضًا- من نتاج العقلية العربية التي انفتحت على الأمم الأخرى وصار أفرادها جزءاً من سياقها الحضاري الكبير[(٢)] .

---

(١) انظر :

- «في الرواية العربية : عصر التجميع» فاروق خورشيد ، ص٥٥-٦٧-٧٣-٨٣-١٤٦-١٤٧ ، الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م ، دار الشروق ، القاهرة .=

- «التراث القصصي عند العرب» مصطفى عبد الشافي الشورى ، ص١١-٣٣ ، الطبعة الثانية ١٩٩٩م ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .

- «القصة تطورًا وتمردًا» يوسف الشاروني ، ص٥١ ، الطبعة الثانية ٢٠٠١م ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة .

(٢) «الأمثال العربية القديمة» رودلف زلهايم ، ترجمة رمضان عبد التواب ص٤٣-٤٤-٤٦ ، الطبعة الرابعة ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .

الإطار النظري

بالنسبة للإطار النظري لهذه الدراسة فهو بعض مقولات علم السرد الحديث فيما يتعلق بالتعامل مع الشخصية التي شهدت في بدايات القرن العشرين تطورًا ؛ إذ ظهرت محاولات تدعو إلى التقليل من سلطتها والتعامل معها بوصفها عنصرًا شكليًا -كلمة داخل النص- وقد تبني هذا الرأى في البداية بعض من ينتمون إلى مدرسة الشكليين الروس وفي مقدمتهم توماتشفسكي[1] .

وقد جاء فلاديميربروب ليؤسس تصورًا للشخصية يرتبط بهذا التحول, عبرعنه في كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» حيث يرى أن : (الاهتمام الأكبر يجب أن يتركز على الوظائف التي تتسبب في إنتاج الحدث وتطوره داخل الحكاية ، أما عن الشخصية فهي في خدمة هذه الوظائف ، أي أن الشخصيات عنده تأتي في المرتبة الثانية من الاهتمام ؛ لذا فإنه يفرق بين مصطلحين : الوظيفة (Function) والشخصية (Character) وهذه الأخيرة تحدد بالوظيفة أو مجموعة الوظائف التي تسند إليها ، وتبعًا لهذه التفرقة تظهر عنده ثنائية (الثابت والمتغير) ؛ فالثوابت في السرد هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات ، أما العناصر المتغيرة فتتحدد بأسماء الشخصيات وأوصافها ؛ فما هو مهم -من وجهة نظره- هو الحديث عما تؤديه الشخصيات)[2] .

وقد رصد بروب إحدى وثلاثين وظيفة تدور حولها معظم الحكايات ، وليس بالضرورة أن توجد كل هذه الوظائف في حكاية معينة وإنما يختلف العدد من

---

(١) «دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة» تزفيتان تودوروف ومجموعة القصة الرواية ، ترجمة خيري دومة ، ص١٥١ ، الطبعة الأولى ١٩٩٧م ، دار شرقيات ، القاهرة .

(٢) «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبدالرحيم نصر ، ص٣٠ ، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة .

حكاية لأخرى ، وقد حصر بروب هذا العدد في سبع وظائف رئيسة تناظر سبعة أنماط من الشخصيات هي :

١- البطـل ٢- الأميرة ٣- المرسل ٤- الواهب

٥- المساعد ٦- الشـرير ٧- البطل الزائف[١] .

وقد جاء بعد بروب «سوريو» الذي اعتمد على الرؤية الوظيفية له لكن الاختلاف الطفيف بين الاثنين يتمثل في إشارة سوريو إلى أن هناك بطلاً هو المؤثر في حركة المنظومة السردية المؤسسة على الحدث في القصة ، هذه الشخصية تقع على عاتقها مهمة إعطاء الحدث قوة دفع إلى الأمام ، وفي الجهة المقابلة لها يأتي البطل المضاد الذي يسعى عبر أفعاله إلى عرقلة قوة الدفع هذه ؛ وهو ما يعني -بدرجة ما- أن للشخصية دورًا أكثر وضوحًا عند هذا الأخير مقارنة برؤية بروب لها .

ومن مقولات هذين الرجلين ظهرت شخصية ثالثة عرف مفهوم الشخصية على يديها تطورًا بالغًا هي شخصية جوليان جريماس (A. G. Greimas) صاحب كتاب علم الدلالة البنائي الذي ظهر على الساحة النقدية في أوربا عام ١٩٦٦م ؛ فقد اعتمد فيه على ما قام به بروب وسوريو ليؤسس أول نظام للشخصيات يرتكز على فكرة العوامل (ActantS) مفيدًا في ذلك -أيضًا- من اللغوي ل . تينير (L.Tesniere) وعمله في حقل الدراسات التركيبية فقد أوضح هذا الرجل أن كل قول يشترط فعلاً وفاعلاً وسياقًا على المستوى الزماني والمكاني[٢] .

وقد تأثر جريماس كثيرًا في تشكيل وجهة نظره حول الشخصية بفكرة الثنائيات التي قال بها عالم اللغة فردينان دي سوسير في كتابه : «دروس في

---

(١) السابق ، ص٣٠-٣١ .

(٢) انظر : ما ورد في دائرة المعارف العالمية عن (Greimas) .

- www.encyclopedia.com

علم اللغة العام» ؛ فالمعنى لا يتضح إلا من خلال تعارضه مع الضد ، وهو في هذا يساير -أيضًا- منهج ليفي شتراوس البنيوي الذي يطلق عليه «المنطق الاجتماعي الإنساني ؛ من هذا المنطلق الدلالي لدى دي سوسير ثم شتراوس يخطو جريماس باتجاه البنية الأساسية في التركيب ؛ فإذا كانت الجملة فعلاً وفاعلاً وبجانبهما يأتي المفعول به ، فإن هذه البنية تتسع لتشمل القصة كلها أو بالأحرى حبكتها بحيث يمكن النظر إلى البناء القصصي على أنه تركيب فعلي ممتد ومترابط في الوقت نفسه يتميز بالتعدد على مستوى الفعل والفاعل والمفعول به .

ومفهوم العوامل عندجريماس يقوم على تصنيف الشخصيات في العمل الحكائي ليس وفقًا لما تكون ، بل وفقًا لما تفعل ، فضلاً عن رأيه في إمكانية اختزال الوظائف الإحدى والثلاثين التي أشار إليها بروب في عدد أقل يمكن أن يشكل إطارًا يحتويها جميعًا ، فجاء نموذجه للعوامل مكونًا من ستة فقط تتضمنها ثنائيات ثلاثة ، كل ثنائية تشير إلى علاقة خاصة بين طرفيها :

- الأولى : الذات والموضوع (علاقة الرغبة) .
- الثانية : المرسل والمرسل إليه (علاقة التواصل) .
- الثالثة : المساعد والمعارض (علاقة الصراع) .

ومن الواضح أن هذه المحاور الثلاثة المعتمدة على ما يسمى بـ(العلاقة) تعكس إفادة جريماس من الرؤية البنائية المعاصرة للشخصية التي اعتمدت على مفهوم الوظائف في اللسانيات ؛ فالكلمة في الجملة لاينظر إليها على أنها ذات دلالة ما خارج سياقها ، بل تكتسب معناها من خلال ما تؤديه من دور ضمن نظام الجملة ، وتبعًا لهذا الانفتاح على حقل اللسانيات فقد وظف جريماس ثنائية (الدال والمدلول) عند دي سوسير في التمييز بين مستويين في التعامل مع الشخصية :

- مستوى العامل : تتخذ فيه الشخصية طابعًا مجردًا -أي معنوي- يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات التي تقوم بها .

- مستوى الممثل : تتخذ فيه الشخصية كيانًا ملموسًا يقوم بدور ما في العملية السردية ؛ فهي في هذه الحالة شخصية فاعلة تشارك مع غيرها في تجسيد عامل واحد من العوامل الستة المشار إليها أو أكثر[1] ويوضح جريماس من خلال هذا المستوى أن لكل ممثل دورين : دور حدثي عندما يقوم بعمل ما أو أكثر من عمل ، ودور على المستوى المعنوي عندما يترتب على هذا الحدث المنجز معنى معين ؛ ومن ثم فإن لكل ممثل دورين : دور في تشكيل الحدث ودور في إنتاج المعنى .

من هذين المستويين يتبين أن العلاقة بين العامل (Actant) والممثل (Acteur) تتسم بالمرونة ؛ فالعامل الواحد قد يتجسد بواسطة أكثر من ممثل ، كما أن الممثل الواحد يمكن أن يجسد أكثر من عامل ، أمر آخر يتمثل في أن البعد المعنوي للشخصية عند جريماس قد ساعد في توسيع مفهومها ؛ فهي لاتقتصر على الجانب الإنساني فحسب ، بل قد تكون فكرة ، كما قد تكون جمادًا أو حيوانًا[2] .

من هذا التصور يتضح أن العنصر الرئيس لدى جريماس هو الفاعل الذي يصبح ذاتًا في ظل محور الإرادة عندما يرغب في موضوع ما يجعله في دائرة اهتمامه ، ومساعدًا عندما يلتقي مع الذات حول هدف مشترك فيدعم من قدرة هذه الإرادة المتعلقة بالذات على العمل ، كما يظهر هذا الفاعل في دور المعارض الذي يحاول بأفعاله عرقلة الذات ومنعها من الحركة الوظيفية باتجاه ما ترغب في تحقيقه بمعونة المساعد ، ويبدو هذا الفاعل -بدرجة كبيرة- في الدافع (المرسل) الذي يؤدي دوره في تحفيز الذات وتوجيهها ناحية موضوعها ، أما عن

---

(١) انظر :

Wanda Rulewicz, A Grammer of narrativity.

- www.arts.gla.ac.uk.

(٢) السابق .

المفعول به الذي يتجلى في الموضوع والمرسل إليه فيمكن القول عنه : إنه ليس إلا مرحلة انتقالية تمهد لتحول الشخصية إلى موقع الفاعل من جديد ؛ إذ يمكن النظر إليه بوصفه نقطة انطلاق وليس موقعًا ثابتًا تستقر عنده الشخصية .

يرتبط هذا الحكم -إلى حد كبير- بالعلاقة المرنة التي تجمع بين طرفي ثنائية (العامل والممثل) لدى جريماس .

وفي تعامل الدراسة مع النص التراثي العربي (القص التفسيري داخل مجمع الأمثال) ستسعى إلى الإفادة من الدورين معًا اللذين تقوم بهما الشخصية : إنتاج الحدث وإنتاج المعنى فتفيد من الرؤية اللسانية التي ارتكز عليها جريماس كما تنحو إلى التواصل مع الأبعاد التاريخية الثقافية المتضافرة مع الجانب اللغوي في تشكيل الدلالة الخاصة بالنص التراثي الذي يقدم للباحث كيانا سرديا حيويا يستقطب ما قدمه علم السرد الحديث بدايةً عبر فلاديمير بروب في صفة الشعبية من خلال الطابع الجمعي المميز لبنية المثل ، إضافة إلى الامتداد الشفاهي للنص الذي يحتضن بنية المثل وقصتها التفسيرية ، هذا الامتداد الذي مر بمراحل زمنية متعددة قبل أن يصل إلى هذا الشكل الكتابي الذي عليه عند الميداني .

الفصل الأول

ثنائية الذات والموضوع

مدخل

تسعى الدراسة في هذا الفصل إلى تناول شخصية المرأة وما يترتب عليها من قيم جمالية ودلالية في ضوء القص التفسيري للأمثال ، وذلك من خلال مرتكز منهجي بنائي يقوم على التعامل مع الشخصية بوصفها اسمًا (بالمعنى النحوي ؛ فهي مثله تقوم بالفعل ، ويقع عليها فعل الفاعل ؛ فالشخصية تعرف إذًا انطلاقًا من مقياسين : وجودها وفعلها)[1] .

وقد أفاد جريماس من هذه النظرة التركيبية للشخصية المؤسسة على ثنائية (الفاعل والمفعول) في تأسيس أولى علاقاته في إطار المثلث الوظيفي للتعامل مع الشخصية الحكائية[2] ، وتتمثل هذه العلاقة في محور الرغبة الذي مهد له تزفيتان تودوروف حينما أوضح أن الشخصية تعرف بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى ، ومن بين هذه العلاقات علاقة الرغبة[3] التي تجمع بين طرفين وفق جريماس :

الأول : الذات الفاعلة التي ترتبط بحزمة وظيفية مع طرف آخر .

الثاني : الموضوع المفعول الذي تعبر عنه الشخصية أو الشخصيات الواقعة في دائرة اهتمام الذات ، وذلك من خلال المنظومة الفعلية المنتجة بواسطتها التي منها يمكن معرفة إلى أين تسير الذات في ضوء علاقتها بالموضوع ؛

---

(١) «في السرد : دراسات تطبيقية» عبد الوهاب الرقيق ، ، ص١٣٢ ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس – تونس .

(٢) يراجع : التمهيد ، ص٢٥ .

(٣) «في السرد : دراسات تطبيقية» عبد الوهاب الرقيق ، ص١٤٤ .

ولهذا المصطلح جذوره الفلسفية فهو عند ديكارت وعند من تقدمه من فلاسفة العصر الوسيط يشير إلى ما يتم تمثله ذهنيًا (الإدراك) من خلال العالم الخارجي ، وهذه المرحلة تأتي تالية لحضور الشئ داخل العالم وتعرض الذات له عن طريق الحواس ؛ وهو ما يضع حدًا فاصلاً بين الذات والموضوع[1] .

ويعد هذا الموضوع الكائن فنًا بمثابة معادل لسياق العالم الخارجي في علاقة الذات به وتفاعلها مع مفرداته في ظل نسق يقوم على الرحلة يعكس حركة الذات داخله ، ويكشف في الوقت نفسه عن جانب من تجربتها الحياتية المتعددة الأجزاء والممتدة في الزمان والمكان ؛ فالعلاقة -إذًا- بين الذات والموضوع داخل عالم الفن هي بمثابة المعادل اللغوي المشكل بالكلمات لعلاقة الذات الإنسانية -بصفة خاصة- بالعالم حيث تتحرك بين جنباته تجمعها به منظومة اتصال تقوم على الارتباط (الرغبة) بهدف الوصول إلى غايات محددة تسعى لإدراكها بواسطة أنساق درامية يتم إنجازها بواسطة هذه المنظومة (العلاقة) التي تصبح إطارًا ينضوي تحته تجارب الذات الإنسانية جميعها .

إذًا فإن التعامل مع الشخصية يقتضى النظرة إليها في إطار بعدين :

الأول : وصفي يرتبط بما يسمى بالقرائن التي تشير إلى الهيئات المتعلقة بالشخصية داخل النسق السردي ، وتكمن فائدتها في كونها تسهم في

---

(١) انظر :

- «المعجم الفلسفي» جميل صليبا ، الجزء الثاني ، ص ٤٤٦ ، الطبعة الأولى ١٩٧٣م ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
- «بنية النص السردي» حميد لحمداني ، ص٣٤ ، الطبعة الأولى ١٩٩١م ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .

تحديد هويتها ومن ثم توضيح طباعها والحالات النفسية لها(١) .

الثاني : حدثي يشير إلى ما تقوم به الشخصيات من أفعال تسهم في تشكيل الحدث ، ومن هذه الأفعال يتأسس ما يسمى بالوظائف(٢) .

وفق هذا المنظور البنائي سيتم التعامل مع المرأة داخل المادة السردية المفسرة من خلال رؤية نقدية تحاول أن تكشف المحتوى الحكائي ساعية لإدراك مجموعة السمات الدلالية التي ضمنها القاص الجمعي العربي في رمز المرأة ، وصاغ هذه الدلالات في بنية لغوية موجزة هي المثل المنطلق من مرجعية تجربة سردية ذات صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية ، وهذا ما يضفي على رمز المرأة في الأمثال وقصصها التفسيرية قيمة مهمة في الواقع الفعلي لتجربة الذات العربية تتمثل في إحالة العقل الجمعي إلى هذه الأبجدية التي تفسر له كثيرًا من معطيات السلوك التداولي المحيط به ؛ ومن ثم يقوم بفهم العالم من خلال وحدات نمطية تقوم بمعالجة المادة المتغيرة التي يقدمها له سياقه المتوتر في فضاء الزمن ؛ وبذلك تكون الأمثال وقصصها التفسيرية من أهم رموز الأبجدية المفسرة لطبيعة الذهن

---

(١) «دليل الدراسات الأسلوبية» جوزيف ميشال شريم ، ص١٦ ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت .

(٢) أوضح الكاتب الروسي فلاديمير بروب في كتابه : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» أن الوظيفة عبارة عن : (صيغة اسم يعبر عن فعل) .

- انظر : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص٧٦ .

كما أشار رولات بارت إلى الوظيفة من وجهة نظر دلالية ، بوصفها نتاجًا دلاليًا لحركة فعلية على مستوى الحدث ، يلخص هذا التصور قوله : (إن الوظيفة وحدة مضمونية) .

- انظر : «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص» رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، ص٤١ ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م ، حلب - سوريا .

الجمعي وآليات فهمه لعالمه ومحاولته لاحتواء دراما الحياة في خلايا الذاكرة التي مكنته من أن يتخطى متغيرات التاريخ السابقة ؛ وبالتالي أيضًا فإنه -أي العقل الجمعي- بمعالجاته الروحية والذهنية للتجارب الآنية والمستقبلية عبر شفرة الأمثال يمارس السلوك النفسي الذي يكسبه الثقة بقدرته على احتواء الغد مثلما تجاوز الأمس .

ومن هذا المنطلق فإن رمز المرأة يصبح نسقًا تمثيليًا ثقافيًا في أبجدية العقل الجمعي ، وهذا النسق ليس منغلقًا على نفسه بحيث تصبح المرأة في الإبداع على وجه العموم وفي الأمثال وقصصها التفسيرية على وجه الخصوص علامة تحيل إلى المرأة في المجتمع فقط ، وإنما شخصية المرأة في الإبداع علامة تحمل كثيرًا من الدلالات الثقافية والاجتماعية والنفسية المرتبطة بتجربة الجماعة الإنسانية والمتصلة اتصالاً وثيقًا بأبجديتها الرمزية التي استوعبت عالمها في شفرات قادرة على امتصاص المعاني ومشحونة بطاقات متوهجة تستطيع أن تنير للمجتمع الإنساني بعض مسارات تجاربه التداولية ليحتوي مستجدات الحياة .

والمرأة في أبجدية الأمثال والدراما القصصية المفسرة لها لن تتجلى سماتها التكوينية وما تمنحه من دلالات ثقافية إلا في ضوء ثنائية علاقتها بالآخر ؛ لذلك سننطلق من هذا المركب اللغوي (المرأة والآخر) ؛ لأن اللغة والمعاني بنية تمثيلية للفكر ، وفي هذه البنية سنجد أن الأداة العاطفة (الواو) تفتح الأفق الدرامي لكي تتحرك الرموز في مداراته بحيوية من جهة ووفقًا للقواعد التي تحكم علاقة هذه الذات الأنثوية بالآخر ، وعلاقة هذا الآخر بها في الوقت ذاته داخل التشكيلات الحكائية المفسرة من جهة أخرى ، وثنائية (المرأة والآخر) في القص التفسيري للأمثال تعكس لنا ثنائية أخرى تتمثل في ثنائية (الفن والواقع) ؛ فالأمثال تزيل الحواجز بين هذين العالمين وتسمح للذات الإنسانية بالتحرك في مسارات هذا وذاك بحرية ، فيتصل العالمان معًا ، وعن طريق الرحلة الذهنية بينهما تزداد الذات وعيًا بالواقع من جهة واستمتاعًا بالفن من جهة أخرى .

إن الفن جعل لذاك الكيان الإنساني المؤنث وجودًا في عالم اللغة بفضل ذات أخرى -هي ذات الكاتب- أنتجت بالكلمات نماذج إنسانية نسائية جعلت لشخصية المرأة -بصفة عامة- حضورين :

- مادي : داخل فضاء الواقع تبدو فيه كائنًا حيًا من لحم ودم يشتمل على عقل وروح .
- لغوي : داخل فضاء الفن -ونموذجه القص المفسر داخل مجمع الأمثال- تظهر فيه شخصية الأنثى كائنًا ورقيًا مادته التي أنتج منها كلمات اللغة[1] ، وبداخل هذا الأخير تبدو شخصية أخرى مصنوعة من الكلمات - أيضًا- تقوم بدور الراصد لحركة هذه الأنثى -وغيرها من الشخصيات- وتسجل هيئتها على المستوى الوصفي والوظيفي ، هذه الشخصية اسمها (الراوي) ، وإلى جوار تجربة الذات التي تتجسد فنًا بواسطة علاقة الرغبة تأتي تجربة أخرى تالية لها ومترتبة عليها تتمثل في علاقة الذات المبدعة بهذه المادة الحكائية ، محاورتها لها ، ونقاشها لعناصرها المكونة لها ؛ إنها تجربة الكتابة التي تنم -إلى حد كبير- عن وعي الذات المؤلفة وهي تقوم بصياغة مادتها وتشكيلها على نحو خاص على مستوى اللغة بطريقة تكشف عن رؤية يتم التعامل معها على مستوى الفن من خلال هذا النائب اللغوي المصطنع الذي يفوضه المؤلف في تقديم المادة الحكائية نيابة عنه ألا وهو الراوي .

---

(١) تقترب هذه النظرة من تعامل أصحاب المدرسة الجديدة في الرواية مع الشخصية من أمثال : رولان بارت ، تزفيتان تودوروف ، جان ريكاردو ، ميشال زيرافا ؛ إذ ينظرون إليها على أنها كائن ورقي ، وهي عبارة عن عنصر لساني يضاهي في أهميته العناصر اللسانية الأخرى مثل : الحيز والزمان والحدث .

- انظر : «في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد» عبد الملك مرتاض ، ص١٠٣ ، طبعة ١٩٩٨م ، عدد ٢٤٠ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت .

أما عن المصطلح النظري الذي يرادف تجربة الذات المبدعة مع مادتها المكتوبة التي انتهت بالكيفية التي تبدو عليها فهو (الخطاب)(٢٨) .

---

(١) في ضوء النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث هناك فصل بين شخصية الكاتب في عالم الواقع ، وشخصية الراوي في عالم الفن ، فالأخير مصنوع من الكلمات ، وهو بمثابة أداة يلجأ إليها الكاتب لتقديم عالم الحكاية نيابة عنه .

- انظر : «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص » رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، ص٧٢-٧٣ .

وفي نظرية علم السرد الحديث هناك فارق بين مصطلح القصة (story) ومصطلح الخطاب (Discourse) ؛ فالأول بمثابة المادة الحكائية المكونة من حدث وزمان ومكان وشخصيات ، أما الثاني فيشير إلى الكيفية التي تقدم بها هذه المادة إلى المتلقي ؛ لذا فإن الخطاب يتضمن نوعًا من الإشارة إلى عملية التلفظ وينطوي على وجود مرسل ومتلقٍ ، وتجب الإشارة إلى أن العلاقة بين القصة والخطاب تقوم على التمازج والتداخل ؛ فلا وجود للقصة بغير خطاب يقدمها إلى فضاء القراءة ولا وجود للخطاب مجردًا عن المادة التي يعرضها .

انظر :

- «المصطلح السردي» جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، ص ٦٢-٦٣ ، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

- «المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم» محمد عناني ، ص١٩- ٢٠- ٢١ ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ ، المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ، القاهرة .

ويقود الحديث عن الخطاب إلى التفرقة -على المستوى النظري- بين الشخصية التي ترى والصوت الذي يتكلم ، ويحيل هذا الأخير إلى مصطلح (وجهة النظر/ منظور الرؤية) (point of view) وفي ضوئه يتم رصد مستويات عدة للرؤية (الهيئة) يمكن الوقوف عليها -بصفة عامة- من خلال العلاقة القائمة بين الراوي والمادة الحكائية المعروضة :=

- الرؤية من الخلف .
- الرؤية المصاحبة .
- الرؤية من الخارج .

=

إذًا فعبر فضاء الفن يتضح أن ذاك الآخر يمكن الوقوف عليه من خلال شخصية الراوي ، والشخصيات الأخرى فردية كانت أم جمعية ، ذكرًا كانت أم أنثى ، وذلك في إطار العالم الحكائي الذي تشارك المرأة في فضائه مع الوضع في الاعتبار أن الكاتب ذاته هو صوت الوعي الجمعي الذي يستمد حضوره من رصيد ثقافي هو ملك للمجتمع كله .

وإلى جانب فضاء الفن يأتي فضاء آخر هو فضاء الواقع ، وتسكنه شخصية بارزة هي شخصية المتلقي التي تضطلع بدور مهم يتمثل في فعل القراءة الذي يترتب عليه عملية إنتاج جديدة تضاف إلى المنتج الكائن سلفًا المتمثل في عمل الكاتب ، وترتبط هذه العملية بالمعنى الناشئ عن التفاعل الذي ينعقد بين النص والقارئ[1] ؛ فإذا كانت المرأة -وغيرها من مكونات النسق السردي من شخصيات وزمان ومكان وحدث- داخل فضاء الفن عبارة عن كيان ورقي يشير إليه دال لغوي فإنها تتحول إلى مدلول (معنى) يعبر عن قيمة دلالية يتم الوصول إليها بفضل فعل القراءة الذي ينهض به المتلقي داخل فضاء

= هذه الأحوال ترتبط بالصوت الذي يتكلم وتحيل إلى وجهة النظر في صيغتها الشكلية المرتبطة بمصطلح (الخطاب) ،لكن هذا المستوى الشكلي يحمل في بنيته العميقة رؤية على المستوى الفكري (الأيديولوجي) تأتي انطلاقًا من الشخصيات داخل البناء الحكائي المقدم ومواقفها من جانب ومن فضاء الرواية الذي تقف وراء إنتاجه الذات المرجعية (المصنف) من جانب آخر .

انظر :

- «خطاب الحكاية : بحث في المنهج » جيرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم وآخرين ، ص ١٧٧- ١٩٧- ٢٠٨ ، الطبعة الثانية ٢٠٠٠م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .
- «المصطلح السردي » جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، ص ١٧٩ .
- «دليل الدراسات الأسلوبية» جوزيف ميشال شريم ، ص ١٧-١٨ .

(١) «الخطاب والقارئ » حامد أبو أحمد ، ص١٠١ ، النسر الذهبي للطباعة ، القاهرة ، د.ت .

الواقع[1] ؛ ومن ثم فإن هناك تجربة ثالثة تأتي مترتبة على تجربة الذات في علاقتها بالموضوع ، وتجربة الذات المبدعة في تشكيل هذه العلاقة التي يعكسها مصطلحا الراوي والخطاب ، وهذه التجربة يخوضها المتلقي في ظل العلاقة التفاعلية الجامعة بينه وبين الرسالة الفنية الواصلة إليه ؛ إنها تتجلى في الحياة الخاصة التي يعيش لحظاتها مع مفردات هذه الرسالة متوسلاً بأفقه المعرفي وهو يرتحل بين أجزائها تجمعه بها علاقة تقوم على الرغبة طرفيها : ذات وموضوع ، لكن الموضوع هذه المرة سيكون النص الذي يخرج من تجربته معه بمولود جديد اسمه (المعنى) .

بناء على ما سبق فإن هناك ثلاث علاقات للرغبة تترابط فيما بينها :

- الأولى : بين الذات والعالم .
- الثانية : تشير إلى الذات المبدعة وهي تحيل هذه الأولى إلى فن .

---

(١) يقترب هذا التصور من المفهوم الذي وضعه فليب هامون حول الشخصية الروائية ، وجاءت صياغته له من زاوية المتلقي ؛ إذ ينظر إليها على أنها تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص .

انظر :

- «شعرية الخطاب السردي» محمد عزام ، الفصل الأول الخاص بالشخصية في السرد الروائى ، إصدار ٢٠٠٥م ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

- www.awu-dam.org.

وتعد هذه الصياغة جزءاً من عملية أكبر تتم في ضوء علاقة المتلقي بالنص بصفة عامة ، هذه العملية يطلق عليها مسمى (الاستجابة الجمالية) وتشير إلى (العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما ، وتسمى استجابة جمالية لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص) .

- انظر : «فعل القراءة –نظرية في الاستجابة الجمالية–» فولفجانج أيزر ، ترجمة عبدالوهاب علوب ، ص ٤٠٩ ، مجلة فصول ، عدد ٦٠ ، صيف– خريف ٢٠٠٢م .

- الثالثة : بطلها المتلقي عندما يتلقف هذا الخطاب الفني ليجعل منه موضوعًا يعايشه ، يسقط عليه شخصيته ، يعتمد في تفاعله معه على حصيلة المتراكم عنده من خبرات معرفية ، وفي النهاية يصبح فضاء المعنى هو القاسم المشترك الذي يلتقي عنده كل من سيتلقى النص ويجعله موضوعًا في دائرة اهتمامه .

إذًا فإن علاقة المرأة بالآخر من خلال الحلقة الواصلة بينهما التي تمثلها (الواو) تتميز بطابع متعد يتجاوز حيز الفن وشخصياته إلى حيز الواقع الذي يشغله المتلقي ، وهذه الثنائية (الفن والواقع) تستحضر ثنائيات أخرى في سياق تداول النص القصصي المرتبط بالأمثال ، ومنها ثنائية (الماضي والحاضر) و(القديم والجديد) و(الثبات والتحول) و(الفعل والإدراك) ، وكل ذلك يرتبط ارتباطًا وثيقًا بثنائية نابعة من طبيعة النص المثلى ذاته وقصصه التفسيري ، ألا وهي ثنائية (مورد المثل ومضرب المثل) .

وفي إطار هذه الثنائية الكبرى (المورد والمضرب) سنتحرك في معالجتنا هذه من محور ثنائي في البداية ، ولكننا لن نقف عند حدود الثنائيات وقوفًا تامًا ، وإنما سنتحرك في مدارات تسمح لفعل القراءة بأن يتجاوز التصنيفات المسبقة ؛ وذلك لأن الشخصيات تتحرك في الفضاء الدرامي حركة مدارية هي الأخرى ؛ مما يعني أن ثنائية مثل (الذات والموضوع) يمكن أن تقودنا إلى ثنائية (المرسل والمرسل إليه) ، أو ثنائية (المساعد والمعارض) ، وذلك طبقًا للمنظور النقدي من جهة ، ولتحولاتالشخصية في منظومة الحكاية من جهة ثانية ، وللفجوات النصية التي تسمح بتدخل العمليات التأويلية من جهة ثالثة ، ولبعض المحددات الوصفية في القرائن والحدثية في الوظائف من جهة رابعة ؛ فالتصنيف الثنائي الحاسم إذا كان يمنحنا المنطلق المنهجي فإنه لن يعوقنا عن الحركة الذهنية الحرة المناسبة لتداول نص مشحون بالفعل الدرامي وبالقيم الروحية والذهنية والوجدانية التي حصلها المبدع الجمعي في عالم تمثيلى قادر على محاورة المتغيرات السياقية التاريخية التي تمر بها الجماعة الإنسانية .

بناءً على ما سبق ستكون البداية في ضوء هذه العلاقة مع المرأة بوصفها ذاتًا فاعلة .

أولاً: شخصية المرأة الفاعل (الذات):

تنقسم الشخصية الإنسانية -عمومًا- إلى قسمين رئيسين : إيجابي وسلبي ، وذلك بالنظر إلى ثنائية (الخير والشر) التي تحكم بناء الحياة الخاص بالجماعة البشرية ، وذلك وفقًا لمنظور التجربة الإنسانية وطريقة إدراك العقل الجمعي لها ؛ ومن ثم فإن المرأة بوصفها جزءاً مكونًا لتلك الشخصية تتوزع إلى ذات إيجابية ، وأخرى سلبية بحكم الأنساق الدرامية التي تقوم بإنتاجها وتكون سببًا في تصنيفها وفق أحد النوعين ؛ الأمر الذي يعني أن القرينة (إيحابية) أو القرينة (سلبية) تمثل حكمًا أو نتيجة يتم الوصول إليها بناء على المنظومة الفعلية المشكلة من : الوظيفة -التي تمثل عنوانًا للفعل أو مجموعة الأفعال التي تؤديها الشخصية- وصاحبها وهو عبارة عن الذات الفاعلة ، وتعد هذه المنظومة بمثابة تمهيد للحكم المصنف لها ، ونموذج هذه الذات شخصية المرأة داخل عالم الفن الذي يمثله القص التفسيري للأمثال في مجمع الميداني .

أ - المرأة بوصفها ذاتًا إيجابية:

يتضمن التراث الإنساني بصفة عامة والتراث الثقافي العربي بصفة خاصة نماذج للفاعل البشري المؤنث الذي استطاع من خلال المتواليات الدرامية في القص التفسيري للأمثال أن يقدم قيمًا إيجابية نافعة تخدم السياق المحيط به ، ومن الأمثلة على ذلك داخل مجمع الأمثال :

١ - الزرقاء: رؤية الفاعل وتحولات الذات:

* **أبصرُ من زرقاء اليمامة**

واليمامة اسمها ، وذكر الجاحظ أنها كانت من بنات لقمان بن عاد ، وأن

اسمها عنز ، وكانت هي زرقاء ، وهي امرأة من جديس كانت تبصر الشئ على مسيرة ثلاثة أيام ، فلما قتلت جديس طسمًا خرج رجل من طسم إلى حسان بن تبع ، فاستجاشه ، ورغبه في الغنائم ، فجهز إليهم جيشًا ، فلما صاروا من جوة على مسيرة ثلاث ليال صعدت الزرقاء ، فنظرت إلى الجيش ، وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستتر بها ؛ ليلبسوا عليها ، فقالت : يا قوم قد أتتكم الشجر أو أتتكم حمير فلم يصدقوها ، فقالت على مثال رجز :

أُقْسِمُ بِاللهِ لقد دبَّ الشجرْ

أَوْ حِمْيرْ قدْ أخذت شيئًا يجُرْ

فلم يصدقوها ، فقالت : أحلف بالله لقد أرى رجلاً ينهس كتفًا ، أو يخصف النعل فلم يصدقوها ، ولم يستعدوا حتى صبحهم حسان ، فاجتاحهم ، فأخذ الزرقاء ، فشق عينيها»[1] .

إن أول ظهور للمرأة في إطار هذا النسق السردي يأتي عبر تركيب لغوي يمكن نعته بالناقص وذلك لوجود بنية حذف في مستهل المثل ؛ وهو ما يضفي عليه طابعًا احتماليًا ؛ فقد يكون تركيبًا إنشائيًا استفهاميًا تتدخل الذات المتلقية لإكمال الناقص فيه ، وقد يكون تركيبًا خبريًا إسناديًا يحتاج إلى مسند إليه ؛ كي يكتمل بناؤه الدلالي ، وفي الحالة الأولى تصير بنية المثل على هذا النحو : من أبصر من زرقاء اليمامة؟ ، أما عن الثانية فإن المسند إليه (المبتدأ) يبدو متنوعًا في تشكيله من حيث الجنس من جانب (مذكر أومؤنث) ، ومن حيث العدد من جانب آخر فقد يكون مفردًا أو جمعًا ، على سبيل المثال :

أنا أبصر من زرقاء اليمامة .

هي أبصر من زرقاء اليمامة .

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص١٥٥-١٥٦ ، ونهس وخصف يعنيان على التوالي : أكل ، وخرز (خاط) .

- انظر : «القاموس المحيط» مادة : (نهس) ، (خصف) .

نحن أبصر من زرقاء اليمامة .

مع وجود احتمالية أخرى تعتمد على النفي ؛ وبذلك تؤكد أحقية هذا الرمز بالتفضيل المطلق ، فيكون البناء اللغوي هكذا : لا توجد ذات أبصر من زرقاء اليمامة .

مما سبق يحرص الراوي على إدخال فضاء التلقي في عملية جدلية مع الذات المؤنثة ، مبعث ذلك القرينة (أبصر) التي تتيح للأنثى مكانة أفضل مقارنة بالغير (فرد/ جماعة) ، وتعطي في الوقت نفسه إشارة إلى أن هذه الأفضلية تعد بمثابة حكم من قبل الجماعة على هذه الذات المؤنثة له حيثيات أدت إليه ، تتمثل في النسق القصصي المفسر لبنية الاستفهام : لماذا وصلت المرأة إلى هذه المكانة التي سمت بها على من حولها؟

وتأتي البداية عبارة عن لقاء تعارفي بين المتلقي وهذه الذات المؤنثة يسعى الراوي من خلاله إلى تقديم بعض الإشارات التي تسهم في كشف جانب من الشخصية[1] ؛ ومن ثم يتكون لدى الوعي الذهني للمتلقي مكون دلالي أولي يتم البناء عليه بمتابعة جزيئات السياق القصصي الذي يشير إلى أن هذه الأنثى تنتمي إلى بناء أسرى أكبر (هي امرأة من جديس) ؛ ومن ثم فإن الذات المؤنثة تتسم بطبيعة تاريخية[2] تجعل بينها وبين فضاء الاستقبال نوعًا من الألفة يسهم في مزيد

---

(١) يطلق على هذه الطريقة اسم : الحالة الاستهلالية ، وقد أشار إليها فلاديمير بروب في كتابه عن الحكايات الخرافية ؛ حيث أوضح أن الحكاية قد تبدأ بنوع من الاستهلال يركز على عدد أفراد الأسرة ، أو يقوم البطل بذكر اسمه ، أو إشارة إلى مكانته .

- انظر : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص٨٢-٨٣ .

(٢) فيما يتعلق بالعلاقة بين زرقاء اليمامة ، وشخصية الأب (لقمان بن عاد) يمكن الرجوع إلى تفاصيل أكثر بخصوص هذا الأخير لدى «عالم الأدب الشعبي العجيب» فاروق خورشيد ، من ص٢٠١ إلى ص٢٠٨ ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

من التواصل المبني على الاقتناع من قبل القاريء تجاه التشكيل الفني المقدم .

وسرعان ما يتجاوز الراوي بالمرأة هذه المنطقة الواقعية إلى منطقة أخرى تتميز فيها بطابع خيالى أقرب إلى الأسطوري[1] يشير إليه التركيب الوصفي (كانت تبصر الشئ على مسيرة ثلاثة أيام) الذي يعد سببًا مباشرًا في إنتاج هذه البنية التاليفية الجمعية (أبصر من زرقاء اليمامة) ؛ فالذات المؤنثة تتمتع بإمكانية يمكن نعتها بالخارقة ، مردها تجاوز الأفق البصري لها حدود المعقول إلى درجة أقرب إلى اللامعقول .

وقد قام الراوي بتوظيف هذه الطبيعة الأسطورية في تشكيل أفعال الشخصيات الأخرى التي كانت تتحرك واضعة أمامها القرينة (أبصر) :

(. . . خرج رجل من طسم إلى حسان بن تبع ، فاستجاشه ورغبه في الغنائم ، فجهز إليهم جيشًا ، فلما صاروا من جوة على مسيرة ثلاث ليال صعدت الزرقاء ، فنظرت إلى الجيش ، وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستتر بها ؛ ليلبسوا عليها ، فقالت يا قوم قد أتتكم الشجر ، أو أتتكم حمير ، فلم يصدقوها) .

يتضح من توالى الأحداث أن هناك علاقة وظيفية تقوم على الرغبة بين ذات ذكورية يشكلها كل من : (رجل من طسم) ، و(حسان بن تبع) ، وموضوع : يتمثل في الهجوم على الطرف الآخر الواقع موقع المرسل إليه ، ويتكون من : ذات مؤنثة (زرقاء اليمامة) وإلى جوارها جماعتها(جديس) ،

---

(١) لم تقتصر الأسطورة على الجانب العقدي الشعائري في تشكيلها ، بل أصابها التغير الذي جعل منها مفهومًا واسعًا يشير إلى البعد الخيالي المحض الذي عبر عنه صاحب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بقوله : (وقد توسع معنى الأسطورة ليشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها عقل) .

– انظر : «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» مجدي وهبة ، كامل المهندس ، ص٣٣ ، الطبعة الثانية ١٩٨٤م ، مكتبة بيروت ، لبنان .

ترتبط هذه العلاقة بصراع ثلاثي الأطراف : جيش حسان بن تبع من جانب في مواجهة كل من : زرقاء اليمامة وقبيلتها من جانب آخر .

ويبدو في ضوء هذا الصراع الدور الذي يمكن أن تنهض به المرأة في خدمة الجماعة التي تنتمي إليها من خلال توظيف ما تتمتع به من إمكانيات تحقق لجماعتها وضعية أفضل ؛ لقد وجدت الزرقاء أنها تعيش لحظة مسئولية تتمثل في عملية الإعداد المطلوبة لمواجهة الخطر الذي يوشك أن يقع ، فجاء نداؤها التحذيري تعبيرًا عن نموذج إنساني مثالي يرى أن عليه دورًا يتجاوز أفق الطموحات الذاتية الفردية الضيق إلى تشكيل الجماعة والوصول بها إلى أفضل صورة ممكنة .

إذًا فإن ثنائية (الذات والموضوع) الأولى يأتي تبعًا لها ثنائية أخرى تقوم على الرغبة -أيضًا- بين الذات المؤنثة (الزرقاء) وموضوعها : الجماعة ، يأتي الدافع[1] وراء هذه الرغبة التزام ومسئولية يدعمهما توظيف للقدرات الفردية صمانًا لتحقيق الأثر المطلوب الذي يتمثل في حماية الجماعة من خطر يوشك أن يقع ، غير أن الأنثى (البطل) سرعان ما تصطدم بمعارض[2] يقف حائلاً دون الوصول إلى الغاية ، والمثير أن المعارض شخصية قد تشكلت من داخل جماعتها نفسها ، يشير إليها التركيب : (فلم يصدقوها) ؛ وهو ما يعني أن الصراع الخارجي الكائن بين حسان بن تبع وجيشه من جانب ، والزرقاء وجماعتها من جانب آخر يتولد عنه صراع داخلي يتشكل من : الذات المؤنثة والجماعة التي تنتمي إليها .

إن الزرقاء -في ضوء هذه الحالة- شأنها شأن كثير من دعاة الإصلاح بين جماعاتهم غالبًا ما يواجهون بمعوقات تخرج من داخل هذه الجماعات

---

(١) الدافع : وظيفة من الوظائف التي تحدث عنها فلاديير بروب في كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» ، ويرتبط بالأسباب التي تجعل الشخصية تقوم ببعض الأفعال .

– انظر : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص١٥٢ .

(٢) يراجع : التمهيد ، ص ٢٧ .

نفسها ، غير أن هذه الموانع قد لا تعني -على المستوى النفسي- يأسًا يؤدي في النهاية إلى توقف ؛ فالزرقاء الحريصة على مصلحة جماعتها بدأت في تفعيل قرينة أخرى تتمتع بها إلى جوار القرينة (أبصر) ألا وهي القرينة (مبدعة) :

أقسم بالله لقد دب الشجر

أو حمير قد أخذت شيئًا يجر

إن هذا التنوع في توظيف الطاقة الدلالية للرمز قد جاء تبعًا لصراع الواقع والخيال أو ما يمكن تسميته بالمواجهة بين المنطق والغريب اللامعقول ؛ فالبعد الأسطوري للأنثى الذي اكتسبته عبر القرينة (أبصر) قد وضعها في مواجهة تقوم على الرفض من قبل الجماعة ؛ لذا كان لا بد من الارتفاع برسالتها القولية المبثوثة إلى درجة تحقق منظومة أفضل للاتصال بين الاثنين ، فكان المنجز الشعري هو نتاج لهذا السعي الذي يبدو من خلال تشكيله أن المرأة تواجه داخل جماعتها خصمًا على درجة عالية من الإنكار ؛ ومن ثم يأتي القسم مصحوبًا بالتوكيد حرصًا منها على تغيير هذه الحالة ، وتحويل السياق الكائن بين الطرفين من سياق مأزوم إلى سياق إيجابي ، وتشير القرينتان : (أبصر) ، و(مبدعة) إلى تعدد إمكانيات المرأة وتنوعها ومن ثم قدرتها على أن تؤدي دورًا مؤثرًا تجاه السياق الاجتماعي المحيط .

ويبدو أن القرينة (مبدعة) لم تعمل عملها فيما أرادت الذات المؤنثة الوصول إليه ، فعمدت إلى الاتصاف بقرينة أخرى (ملحة) موظفة أسلوب التكرار ، ولكن بخطاب عادي يناسب ذوق الجماعة : (فقالت : أحلف بالله لقد أرى رجلاً ينهس كتفًا ، أو يخصف النعل فلم يصدقوها)[1] .

---

(١) يطلق على هذه الحالة في علم المعاني : الخبر الإنكاري ويعني أن يكون المتلقي منكرًا للحكم الذي يراد إلقاؤه إليه ، فيجب تأكيد الكلام له بمؤكد أومؤكدين أوأكثر على حسب إنكاره قوة وضعفًا .

- انظر : «جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع» أحمد الهاشمي ، ص٤٨ ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية ، د .ت .

إن الصراع بين الذات التي تنطق بروح القبيلة (صوت الأنثى) والقوم الذين يتخذون القرار في هذه القبيلة يتجاوز بالقرينة (أبصر) منطقة الرؤية الحسية البصرية إلى ما هو أبعد ؛ فمسافة الرؤية التي تصل إلى ثلاثة أيام وتضفي على الذات المؤنثة طابعًا أسطوريًا ليست إلا إشارة إلى تلك الشخصية التي تمتلك رؤية بعيدة المدى تسعى إلى توظيفها في سبيل صياغة مستقبل أفضل للجماعة ، وما هذا التركيب الإسنادي المعتمد على النفي ،(فلم يصدقوها) إلا إشارة إلى أصحاب الرؤى القاصرة الذين لا ينظرون أبعد من اللحظة الحاضرة التي يحيونها .

إن توظيف الراوي لذاك الجانب الأسطوري في شخصية (الزرقاء) لم يكن غاية في حد ذاته ؛ بل يأتي وسيلة لإبراز هذا الصراع ذي الطبيعة الدائمة عبرالأجيال المرتبط بثنائية (الفرد والجماعة) ، الفرد الذي يمتلك رؤية مستقبلية تمكن -إذا ما تم استغلالها- من النهوض بالجماعة ، والجماعة التي تضم بين عناصرها أفرادًا من ذوي الأفق المحدود الذين يقفون حجر عثرة في طريق دعاة الإصلاح .

إن زرقاء اليمامة تعد من هذا النوع الإنساني الذي يحرص على تنمية قدراته حتى يصل بها إلى درجة قصوى رغبة منه في أن يكون نموذجًا إيجابيًا يمكنه الإسهام بما لديه بشكل بناء ، وقد يتجاوز هذا الإسهام نطاق الجماعة المحلية المحدود إلى الجماعة البشرية عمومًا ، فينتقل بوجوده من الحيز الزماني والمكاني الضيق إلى فضاء أوسع يمكن تسميته بالفضاء الرمزي عندما يتحول إلى رمز يدخل في علاقة جدلية تقوم على المقارنة مع فضاء التلقي ، وتعبر عنها بنية الاستفهام : (من أبصر من زرقاء اليمامة؟) المرتبطة بالتعامل التأويلي مع المثل ، والفضل يعود إلى الطبيعة المجاوزة للقرينة (أبصر) التي تتعدى منطقة الرؤية البصرية إلى رؤية مبنية على العلم يمكن تسميتها بالرؤية الذهنية .

ومع أن النتيجة التي آلت إليها البنية القصصية المفسرة : (ولم يستعدوا حتى صبحهم حسان ، فاجتاحهم ، فأخذ الزرقاء ، فشق عينيها) ؛ نجد أن ثنائية (المنطق واللامعقول) أو (الحقيقة والخرافة) ما هي إلا إشارة إلى صراع له صفة

الاستمرار بين الواقع من جانب والمثال من جانب آخر ، وبين المعوقات التي تشوب اللحظة الحاضرة من جانب ، والأحلام المرجو تحقيقها مستقبلاً من جانب آخر ،وتأتي الأنثى في إطار النسق السردي تعبيرًا عن أحد طرفي الصراع وعبر توظيف الراوي للجانب الأسطوري لها في خدمة السياق الإنساني الذي يبدأ بالجماعة المحيطة ، وينتهي بالبناء البشري في مجمله .

وقد جاء نتاجًا للقرينة (أبصر) أفعال إبداعية لشخصيات أخرى تتيح للأنثى امتدادًا في الزمان والمكان معًا ، وذلك من خلال وجودها داخل فضاء يتميز بقدرته على التواصل مع الجماعة الإنسانية عبر الأجيال ألا وهو فضاء اللغة(١) .

---

(١) من أمثلة هذا الامتداد ما ذكره الميداني في إطار الفضاء النصي لتلك القصة المفسرة من أن النابغة قد أشار إليها في قوله :

واحْكُمْ كَحُكْمِ فتاةِ الحى إذْ نَظَرتْ   إلى حَمَامٍ سِرَاعٍ وارِدِ الثَّمَدِ

- انظر : «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص١٥٦ .

وتوظيف الشاعر أمل دنقل الذي عاش في القرن العشرين لشخصية (زرقاء اليمامة) داخل بنية إبداعية تهتم بسياق مأزوم ألا وهو السياق العربي إبان نكسة يونيو ١٩٦٧م ، فجاء تشكيلها داخل ديوانه الذي يحمل اسم «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» متأثرًا -إلى حد كبير- بحالة الصراع التي تنشأ بين الفرد الساعي لمصلحة أمته وبين الجماعة التي ينتمي إليها ، وقد انعكس هذا الصراع -بدرجة كبيرة- من خلال شخصية (زرقاء اليمامة) وجماعتها في إطار البناء القصصي التفسيري السابق الذي انتهى بإعلان هزيمة وجهة النظر الجمعية التي شابها قصر النظر ومحدودية الأفق الفكري أمام وجهة النظر الفردية ذات النظرة البعيدة المتعمقة للأمور ، ومثلتها شخصية الأنثى .

ويأتي ديوان أمل دنقل استلهامًا للتراث العربي الذي تمثله الزرقاء في التعبير عن أزمة اللحظة الحاضرة ببعديها الجمعي (المجتمع العربي) ، والفردي الذي تمثله الذات المبدعة التي تأثرت سلبًا بما حدث في عام ١٩٦٧م .

- انظر : «الأعمال الشعرية الكاملة» أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، من ص١٥٥ إلى ص ١٩٠ ، الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

وفق هذا النموذج يتضح أن تشكيل المثل والسياق القصصي الشارح يدخلان معًا في إطار ثنائية تقوم على السبب والنتيجة ؛ فبالنظر إلى التشكيل السردي يلاحظ أنه بمثابة البيئة الدرامية التي هيأت لخروج هذا البناء القولي إلى فضاء التداول ؛ إذ إن سلوك شخصية الأنثى وتوظيفها لقدراتها الفردية الخاصة في خدمة جماعتها كانا بمثابة الدافع لذات أخرى فاعلة قامت بإنجاز هذا المنتج القولي الموجز (بنية المثل) الذي قدر له أن ينتشر داخل فضاء أكبر للتداول متجاوزًا حاجز الزمان والمكان الضيقين ، والفضل في ذلك التحول يعود إلى فاعل آخر ألا وهو الفاعل الناقل (الراوي) الذي جعل لذلك المنجز حضورًا أوسع داخل فضاءات زمانية ومكانية متعددة ومختلفة[١] ، كما تحول في ملكيته من الخاص (الفاعل المنتج له) إلى العام(الجماعة المتلقية)[٢] .

بناءً على هذا التصور تدخل بنية المثل في إطار تركيبين إسناديين فعليين :

- **الأول** : أنتجت ذات تشكيلاً قوليًا له قيمة دلالية .

ويأتي مترتبًا عليه تركيب آخر يعد نتيجة له :

---

(١) ترتبط عملية النقل هذه بما يتميز به السارد بصفة عامة والسارد في القصص العربي بصفة خاصة ؛ فهو (ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الجماعة ، وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أوقارئ ، وهو مدرك تمامًا لوجود هذا المستمع أو القارئ ، وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف الموسوعية لدى المستمع) .

– انظر : «فن القص في النظرية والتطبيق» نبيلة إبراهيم ، ص٨٠ ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د .ت .

(٢) يقرب هذا التصور المثل من إحدى خصائص المأثور الفلكلوري المتمثلة في كونه (ذائع بين أفراد الجماعة ، مشاع في ملكيته بين هؤلاء الأفراد حتى لو كان معروف المؤلف أول الأمر ، لكنه لا يلبث أن ينفصل عن مبدعه الفرد بمجرد أن تحتضنه الجماعة ، وتتناقله بوصفه عندئذ ملكًا عامًا لكل أفرادها) .

– انظر : «من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي» محمد رجب النجار ، الجزء الأول ، ص٣١ .

- الثاني : نقلت ذات (الكيان الراوي) ذاك التشكيل القولي ذا البعد الجمالي إلى فضاء التداول الذي يعقد بدوره علاقة حوارية معه .

من هذا النموذج الذي تمثله شخصية الزرقاء يتضح إدراك الوعي الجمعي العربي لفكرة الالتزام وعدم اقتصارها على شخصية الرجل ؛ فالالتزام بما يتضمنه من مدلولات تقوم على معاني الحرية والمسئولية[1] يعتمد على توظيف الذات لقدراتها في النهوض بالبناء الاجتماعي الذي تعد جزءاً مكونًا له إيمانًا بما تتمتع به من إرادة تؤهلها لتبني مواقف وإنتاج إنساق درامية من شأنها التأثير إيجابًا في السياق المحيط بها ، كما هو الحال بالنسبة لشخصية الزرقاء هذا الكيان الإنساني الذي صاغته الجماعة الإنسانية المسجلة للصوت القبلي في صيغة المؤنث الذي أدرك أن عليه دورًا متعديًا يتجاوز حدود الذات الفردية إلى الجماعة التي تحتويه ، كما يبدو حرص الوعي الجمعي -أيضًا- على توظيف شخصية المرأة -من خلال المثال السابق- في تأسيس النموذج القدوة عبر رسالة فنية كانت المرأة بطلتها تبحث هذه الرسالة عن فضاء للتلقي لا يقتصر على المكون النسائي فحسب ، بل يتعداه إلى الشق الذكوري الذي يرى في الزرقاء مثالاً فيه قيمة إنسانية عامة ؛ بوصفه يؤسس لما يمكن تسميته بـ (الفرد الخلاق) الذي يجعل من قدراته الذاتية وسيلة يعتمد عليها في إعادة تشكيل الجماعة وفق رؤية ذهنية تعبر -بدرجة ما- عن مجتمع مثالي يطمح إلى أن يكون حقيقة ، وقد شكل له صورة في مخيلته ؛ ومن ثم فهو يسعى إلى تنفيذها بقراءة مفردات الواقع المحيط .

وإذا ما تم النظر إلى النموذج القدوة (الفرد الخلاق) بوصفه فضاءً ، فأي موقع يشغله نموذج الزرقاء ومن على شاكلته في منطقة التلقي داخل هذا الفضاء؟

إن الزرقاء في إطار هذا الفضاء بمثابة الصوت المحذر الذي يركز عدسته

---

(١) «الأدب ومذاهبه» محمد مندور ، ص١٥٧-١٥٨ ، مكتبة نهضة مصر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د.ت .

الرائية على مناطق الضعف في جسد الجماعة التي يمكن أن تُخترق منها .

في ضوء علاقة الرغبة هذه القائمة على ثنائية الفاعل الفردي (الزرقاء) والمفعول الجمعي (جماعتها) يتشكل تركيب إسنادي ذو بعد دلالي عام : تحذر المرأة بما لديها من إمكانيات الجماعة من الأخطار المحدقة بها .

إذًا فإن الدال الفعلي (تحذر) - في إطار النسق السردي السابق- هو الذي يعطى للمرأة ذاك البعد الإيجابي داخل الجماعة بما ينضوي تحته من تشكيلات وظيفية تسهم في التأثير في حركة السياق الجمعي على نحو معين ، كما يشير إلى أن هناك الشخصية التي لا تسجن في موقع درامي بعينه ؛ فالزرقاء التي تقوم بفعل الرؤية تتخذ أكثر من مكان في توزيع الأدوار السردية داخل القصة التفسيرية للمثل : إنها فاعل الرؤية ، وهي المرسل إليه بالنسبة لقومها ، ونتيجة لكونها ترسل الصيحة التحذيرية تتحول إلى موقع المساعد ، وهذا الموقع الذي نراها فيه بالنسبة لعلاقتها بجماعتها يجعلها تشغل موقع المعارض بالنسبة للعدو ، ونتيجة لهذا الدور يتجه إليها الأعداء فتتحول -إذا تناولنا الحكاية بوصف العدو مرسلاً لفعل الشر- إلى موقع المرسل إليه الذي يقع عليه الشر من الأعداء .

وفق الرؤية السابقة يتبين أن الفراغ النصي الكائن في تشكيل المثل السابق يمنح المتلقي حضورًا أكبر داخل بنية الفن بفضل الطبيعة الجدلية المترتبة عليه التي تجعله في حالة مقارنة دائمة بينه وبين هذا النموذج (المرأة) الذي يتجاوز دلالته ليصبح بمثابة نموذج ثقافي مهما بلغت قيمته فلابد من تجاوزه إلى ما هو أفضل منه ؛ لذا جاء الحذف النحوي في بنية المثل تجسيدًا لرغبة فنية في كسر حدة الجمود المؤثرة سلبًا في الواقع وتجاوز الثابت الجمالي المتضمن فنًا بما يجعل إيقاع الجماعة في حالة حراك مستمر واتجاه أنساقها الفعلية في حالة صعود دائم .

وإلى جوار الفعل (تحذر) يأتي فعل آخر يؤدي دورًا في تكوين النموذج الإيجابي للمرأة في التراث الثقافي العربي هذا الفعل يعبر عنه الدال (يجير)

الذي يمكن الوقوف عليه من خلال متابعة التشكيل القصصي الآتي :

٢- فكيهة والسليك: الصعلوك في جوار الأنثى:

«أوفى من فُكَيهة

هي امرأة من بني قيس بن ثعلبة ، وكان من وفائها أن السُّلَيك بن سُلَكَة غزا بكر ابن وائل ، فأبطأ ، ولم يجد غفلة يلتمسها ، فرأى القوم أثر قدم على الماء لم يعرفها ، فكمنوا له ، وأمهلوه حتى ورد ، وشرب ، فامتلأ ، فهاجوا به ، فعدا ، فأثقله بطنه ، فولج قبة فكيهة ، فاستجارها ، فأدخلته تحت درعها ، فجاءوا في أثره ، فوجدوه تحت ثوبها ، فانتزعوا خمارها ، فنادت إخوتها وولدها ، فجاءوا عشرة ، فمنعتهم عنه ، وفيها قال سُلَيك :

لَعَمْرُ أبيكَ والأنْباءُ تَنْمى
لَنِعْمَ الجارُ أُختُ بني عَوَارَا
عَنَيتُ بها فُكَيهَةَ حِينَ قامتْ
كَنَصْلِ السَّيفِ فانْتزعوا الخِمارَا
مِن الخفْراتِ لم تفْضَحْ أخَاها
ولَمَ ترفع لوالدها شَنَّارَا»[1]

يستهل الحكي نشاطه بتركيب لغوي يضع نفسه في علاقة جدلية مع فضاء التلقي تقوم على الاستفهام والإخبار معًا ، ومبعث ذلك صيغة أفعل التفضيل (أوفى) التي تعطي للكائن بعدها ميزة يعلو بها على غيره ، والملاحظ أن الذي جاء بعد هذه الصيغة الأنثى المعبر عنها بالدال (فكيهة) ؛ وهو ما يعني أن فضاء الفن (بنية المثل) يطرح إشكالية تتمثل في هذه الأفضلية التي للمرأة ، هل هي

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الثاني ، ص٤٣٩-٤٤٠ .

- الخفرات من (الخَفْرة) ، و(الخفَارة) بمعنى : (المنع) ، و(الجوار) ، القاموس المحيط ، مادة : (خفر) .

- الشنارة هو (أقبح العيب) ، السابق ، مادة (شنر) .

على مستوى ثنائي : هل هناك أحدٌ ذكرًا كان أم أنثى أفضل من فكيهة؟ أم على مستوى جمعي : هل توجد جماعة أفضل من فكيهة؟

إذًا فإن العلاقة التي تحكم الذات المؤنثة بسياقها تسير في اتجاهين :

الأول : علاقة الأنثى بالفرد داخل البناء الاجتماعي المحيط .

الثاني : علاقة الأنثى بعالمها الخارجي في بعده الجمعي .

وبعد أن أسس الحاكي لتلك الإشكالية من خلال بنية المثل تأتي مفردات النسق السردي التفسيري لتساعد فضاء التداول في إنتاج الجواب الذي يراه مناسبًا .

تأتي البداية مع هذا اللقاء التعارفي (هي امرأة من بني قيس بن ثعلبة)[١] ، ومن خلاله يتضح أن هناك منطقة مشتركة تجمع بين هذه الذات المؤنثة ومنطقة الاستقبال ألا وهي البعد الحقيقي الإنساني لها ؛ فهي ليست شخصية أسطورية خارقة ، وإنما هي كيان ذو وجود يمارس عددًا من الأفعال وينتج إنساقًا وظيفية في إطار حياة أرضية تمثل فضاءً مشتركًا يجمع بينه وبين غيره من بني جنسه ، من بين هذه الأفعال فعل يؤسس لقرينة لها مكانتها عند الجماعة يشير إليها التركيب (وكان من وفائها) إن الوفاء اسم بعبر عن وصف (وفي) ، هذا الوصف هو بمثابة حكم يطلق من قبل الغير على الذات بناءً على فعل يعد سببًا مؤديًا له ، أي أن الأنثى كانت تمارس أفعالاً عدة مختلفة يجمعها فضاء دلالي واحد يعبرعنه الدال (وفاء)

في ضوء هذا التصور الذي يتعلق بالمرأة -ونموذجها فكيهة- يتضح أن العلاقة التي تحكم الذات بالآخر -فردًا كان أم جماعة- تقوم على الفعل المرسل من قبل الذات تجاه الآخر الذي يتلقى ويتأثر ، وينجم عن هذا الأثر حُكم ، هذا

---

(١) يشير هذا التركيب إلى ما يطلق عليه في علم السرد (التحفيز الواقعي) ويتعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث قابل للوقوع .

– انظر : «بنية النص السردي» حميد لحمداني ، ص٢٣ .

الحكم عبارة عن فعل قد يكون قوليًا -كما هو الحال في هذا المثال- أو غير قولي .

إن شخصية المرأة (فكيهة) قد أنتجت عددًا من من الأفعال جميعها يندرج في إطار الوظيفة (وفاء) وتعكس الأداة (من) التي تفيد التبعيض في التركيب (وكان من وفائها) سعى الذات الحاكية إلى تركيز عدستها الرائية على أحد هذه المواقف التي جعلت الشخصية تستحق القرينة (وفية) ، أي أن هناك نصوصًا غائبة تشير إلى مجموعة من الرسائل الإيجابية التي أنتجتها ذات مرسلة في سياق الواقع تمثلها (فكيهة) وجهتها إلى مستقبل استعد لتلقيها والانتفاع بها داخل سياقه ، من هؤلاء المتلقين (السليك بن السلكة) الذي يفتح عالم الفن (السياق القصصي المفسر) على زمن ما قبل الإسلام ، وبداخل ذاك الفضاء الزمني يتم الوقوف على تلك الفئة التي أطلق عليها اسم (الصعاليك)[1] ، والصعلوك : (هو الفقير الذي لا مال له يستعين به على أعباء الحياة ، ولا اعتماد له على شئ ، أو أحد يتكئ عليه ، ومن الواضح أن الصعاليك هنا ليسوا هم أولئك الفقراء المعدمون الذين يقنعون بفقرهم ، وإنما هم أولئك المشاغبون المغيرون أبناء الليل الذين يسهرون لياليهم في النهب والسلب والإغارة ، فالكلمة -إذًا- قد خرجت من الدائرة اللغوية إلى دائرة أوسع هي دائرة الغزو والإغارة)[2] .

يبدو من هذا العرض ذي الطبيعة التاريخية أن هناك رابطًا بينه وبين سياق الفن الذي يعبر عنه النسق السردي المفسر (من وفائها أن السليك بن سلكة غزا بكر بنوائل ، فأبطأ ، ولم يجد غفلة يلتمسها) ، يتجلى هذا الرابط في تلك العلاقة

---

(١) ورد في مصنف «الأغاني» للأصفهاني أن السليك : أحد الصعاليك العرب الذين اشتهروا في العصر الجاهلي .

- انظر : «الأغاني» الأصفهاني أبو الفرج على بن الحسين ، الجزء العشرون ، ص٣٧٥-٣٧٦ ، طبعة ٢٠٠١م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

(٢) «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» يوسف خليف ، ص٢٢-٢٣ ، طبعة ١٩٥٩م ، دار المعارف ، القاهرة .

التي بدأت في التشكل بين المرأة ووضع اجتماعي قائم داخل حيز زمني بعينه ، هذا الوضع تجسده شخصية (السليك) التي مارست سلوكًا يعبر عنه الفعل (غزا) .

ويعد هذا الفعل الكائن فنًا بمثابة رد فعل لسياق اجتماعي له مرجعيته ؛ فالسليك جاء منسوبًا إلى أنثى (السلكة) وهي أمة سوداء ، في حين أن الأب عربي اسمه (عمرو) ، وينتهي نسبه إلى بني تميم[(١)] .

إذًا فإن السليك واحدٌ من هؤلاء الذين ينتمون إلى طبقة العبيد والإماء ، ذلك هو الحكم الذي أصدره السياق على السليك وأمثاله ، يوضح حيثياته النص التاريخي الآتي (كان يحدث أحيانًا أن يتزوج العربي من أمته ، ولكن المجتمع العربي كان يرى في هذا الزواج زواجًا غير متكافئ ، ولم يكن العربي يعرف لهؤلاء الإماء مساواةً في الحقوق ولا مساواة في المعاملة ؛ فقد كان أبغض ما يبغضه العربي أن تلد أمته منه ، ومن هنا كانوا يستعبدون أولاد إمائهم ، ويرفضون الاعتراف بهم إلا إذا أبدوا نجابة)[(٢)] .

ويبدو أن شخصية المرأة أرادت أن يكون لها وجهة نظر[(٣)] إزاء هذا الوضع الاجتماعي الحاصل ، وليس شرطًا أن تأتي في شكل منجزات قولية مباشرة ، بل تأتي الأفعال الخاصة بالذات بمثابة أوعية تحوي-إلى حد كبير- أفكارها ، ورؤاها الخاصة تجاه عالمها ، فهناك علاقة ما داخل سياق الفن بين الأنثى (فكيهة) ، والرجل (السليك) ، هذه العلاقة مؤسسة على الرغبة من قبل :

---

(١) «الأغاني» الأصفهاني ، الجزء العشرون ، ص٣٧٥ .

(٢) «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» يوسف خليف ، ص١٠٨-١٠٩ .

(٣) لذاك التعبير في علم السرد مفهومه الخاص به على المستوى الفكري (الأيديولوجي) ؛ إذ يعني (مجموعة من المواقف والآراء والاهتمامات الشخصية التي تكون الموقف العقلي أو العاطفي لشخص ما في علاقته بالعالم) .

– انظر : «نظريات السرد الحديثة» والاس مارتن ، ترجمة حياة جاسم محمد ، ص١٩٦ ، طبعة ١٩٩٨م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

ذات : السليك .

موضـوع : الحـماية التي تحـقق للذات الأمن الذي تبـغيـه على المسـتوى الفردي .

تشير هذه العلاقة إلى وجهة نظر ذات ذكورية تشكلت نتيجة للحكم الذي صدر من العالم تجاهها وأشباهها من هؤلاء الذين يعاملون من منظور استعلائي يعتمده فريق (طبقة السادة الأحرار) تجاه فريق آخر (طبقة العبيد أبناء الإماء) ، فما كان من هذه الأخيرة إلا القيام بعمليات يمكن نعتها بالانتقامية في محاولة لتكوين توازن مفقود بينها وبين سياق سلبها حريتها وأفقدها جزءاً غير قليل من إنسـانيتـهـا ، فكان الفعل (غزا) وأمثـاله بمثـابة نماذج لرد الفـعل الصادر عن هذه الفئة (الصعاليك) .

ومن الطبيـعى أن ينشأ عن هذه العلاقـة المتوترة بين الطرفين صـراع تعكسـه مجموعة الأفعال ذات الطبيعة الحركية الكائنة داخل السياق القصصي الشارح (أن السليك بن سلكة غزا بكر بن وائل ، فأبطأ ، فرأى القوم أثر قدم على الماء لـم يعرفوها ، فكمنوا له ، وأمهلوه حتى ورد وشرب ، فامتلأ ، فهاجوا به ، فعدا) .

إن الفـعل (غـزا) يعـد نتـاجًا لمكون نفسـي سلبي كـائن داخـل الذات ، هـذا المكون يجسـده الدال (ظلم) ؛ ومن ثم فـلابد مـن القيـام برحلة على المسـتـوى المكاني لإزالـة آثار هذا الدال على المستويين النفسي والاجتـماعي ، وكـأن تلك الذات تسـعى لأن تعـقد لقاءً بينهـاوبين عـالمهـا ، ولكن وفق منظورها الخاص ؛ الأمـر الذي يجعل هـذا اللقاء منعوتًا بالقرينـة (سلبي) ، تبـدو أمارته من خـلال هذه المتوالية الوظيـفـية[1] رباعيـة الأفعـال المشكلة من : رأى ، كمنوا ، أمـهلوه ،

(١) يشير مصطلح (متوالية) إلى توالى عدد من الوظائف له بداية ووسط ونهاية ، يأتي هذا الوسط بمثابة العقدة بالنسبة للحدث المشكل للمتوالية ، بينما تعبر النهاية عن لحظة التنوير بالنسبة له .

– انظر : «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص» رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، من ص٥٧ إلى ص٦١ .

هاجوا التي يمكن أن يوضع لها عنوان (المطاردة) التي تعد بمثابة رد الفعل لتلك الرحلة التي قامت بها الشخصية الذكورية بحثًا عن هذا المفقود في سياق حياتها الفردي[1] ، هذه الرحلة تدخل الذات في وضع المواجهة مع الجماعة ومنظومتها القيمية التي تتبناها بوصفها قانونا .

إذًا مع هذه الثنائية الكائنة فنًا (الفرد والجماعة) تتأسس ثنائية أخرى تابعة لها يجسدها الطرفان (الحلم والواقع) ، هذا الحلم يشير إلى ذات فردية متطلعة إلى واقع مثالي يعكس جانبًا من فردوسها المفقود الذي تستشعر فيه حريتها كاملة ، وتعيد من خلاله صياغة منظور متوازن بينها وبين الجماعة ، في مقابل هذا الحلم المنشود يفرض الواقع -اللحظة الحاضرة التي تسعى الذات لتجاوزها- وجوده عليها بما فيه من قوانين لها مرجعيتها الجمعية تراها سالبة لإنسانيتها .

في ظل هذه الأزمة التي وصلت إلى ذروتها عبر متوالية المطاردة تحتاج الذات الذكورية إلى شخصية إيجابية[2] تقف إلى جوارها إزاء هذا السياق السلبي القائم ، فكانت شخصية الأنثى التي تجسد فضاءً مكانيًا يعد بمثابة الملاذ الآمن لهذه الذات تجد فيه من يجيرها ويسعى إلى أن يحقق لها جزءًا مما تصبو إليه (فولج قبة فكيهة ، فاستجارها فأدخلته تحت درعها) ، إن هذا التركيب

(١) يقود ذاك التصور إلى واقع بعض الشخصيات داخل بناء عدد غير قليل من الحكايات الشعبية ذات الطابع الخرافي ؛ إذ تبدأ بعض هذه الحكايات بحالة فقدان أو نقصان لشئ ما ، هذا النقصان هو قرين لعملية سلب قد تمت أو هي قائمة بالفعل ، وتؤدي هاتان العمليتان حتمًا إلى التعقيد الذي يظهر في الحكاية متمثلاً في رد الفعل الذي يحاول إزالة مظاهر هذا النقصان ، والقضاء عليه ، وتنتهي هذه العملية في الغالب بالنجاح المتمثل في الحصول .

– انظر : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص٩٤ .

(٢) لهذه الشخصية مسماها في علم السرد المتمثل في : شخصية المساعد .

– يراجع : التمهيد ، ص٢٧ .

الإضافي (قبة فكيهة) يشير إلى واقع إنساني عام ذي طبيعة اغترابية ، هذا الواقع يعبر عن أزمة الإنسان -بصفة عامة- داخل سياق الحياة عندما يتحرك من خلال فعل الرحلة في الزمان والمكان بحثًا عن أهدافه ، وعما يحقق له إشباعًا على المستويين الذهني والوجداني ، فيجد أمامه من العوائق والصعوبات ما يحد من حركته ويحول بينه وبين عالمه المثالي المنشود ، عندئذ يكون البحث عن مأوى يستريح فيه قبل مواصلة الطريق مطلبًا أساسيًا ، وليس شرطًا أن يكون هذا المأوى فضاءً مكانيًاحقيقيًا ؛ بل قد يكون شيئًا غير ذلك ، قد يكون إنسانًا تأوى إليه الذات ترى فيه المجير الذي تطمئن إليه وتستقوى به على ما يعترض طريقها من أزمات .

لقد كانت الأنثى -في إطار السياق القصصي الشارح- ذاتًا إيجابيةً بالنسبة للشخصية الذكورية ؛ إذ كانت بمثابة الصوت الإيجابي القادم من داخل هذا السياق الاجتماعي ذي الطبيعة السالبة ؛ ليقول للمذكر : (إن هناك من داخل عالم الذات من يتعاطف معها عن إيمان بعدالة قضيتها) ، فإذا كان العالم وفق المنظور الجمعي بمثابة شخصية سالبة[1] فرضت على هذه الذات واقعًا مأزومًا يتمثل في ذاك الوضع الاغترابى[2] الذي تعاني من آثاره فإنه من الضروري أن

---

(١) إن التطور الذي طرأ على خارطة المفاهيم جعل لمصطلح الشخصية مفهومًا موسعًا يرفع انطباقها على الإنسان فقط وتعميمها على المستويين المادي والمعنوي ؛ فقد تكون الروح التي تحدث عنها هيجل في مؤلفاته أو قد تكون الفقر أو الأمية أو الميكروبات أو الفيروس ، فالشخصية الروائية ليست بالضرورة كائنًا إنسانيًا .

انظر :

- «دليل الدراسات الأسلوبية» جوزيف ميشال شريم ، ص١٣ ،

- التمهيد ، ص١٨ .

(٢) انظر : «الاغتراب : سيرة مصطلح» محمود رجب ، الجزء الأول ، من ص٧٦ إلى ص٨٠ ، طبعة ١٩٧٨م ، دار أطلس للطباعة ، القاهرة .

تبحث عن شخصية مانحة[1] تعطيها الأدوات التي تمكنها من مواجهة هذا الموقف ، فكانت الأنثى فكيهة التي تؤسس لهذا الدور الإيجابي من خلال الأفعال : ولج ، استجار ، أدخل ، التي تشكل متوالية وظيفية تحمل عنوان (الجوار) ؛ إذ وظفت المرأة مظهرًا له حضوره المؤثر في البناء الاجتماعي العربي يقوم على فضيلة الجوار[2] لتدخل في صراع درامي مع الدال (الصعلكة) والفاعلين المتسببين في حدوثه (فجاءوا في أثره ، فوجدوه تحت ثوبها ، فانتزعوا خمارها ، فنادت إخوتها وولدها ، فمنعتهم عنه) .

إن شخصية المرأة تحاول عبر هذه المنجزات الفعلية إنتاج وجهة نظر خاصة مفادها الرفض لمنظور استعلائي يقوم على تقسيم جزء من الجماعة الإنسانية الكبيرة إلى شريحتين : الأولى (طبقة السادة الأحرار) يكون لها حق في حياة إنسانية كريمة ، في الوقت الذي تحيا فيه الشريحة الثانية : (طبقة العبيد) مسلوبة منه .

إذًا لقد جاءت الأنثى داخل عالم الفن لتقيم هذه التعادلية المفقودة وتكون هذا الصوت الذي تبحث عنه الذات كي يقول : لا ، هذه الأداة التي لا تقف في ظهورها عند حد الإنتاج اللفظي ، بل تتعداه إلى وظائف درامية تتنوع في أشكالها ومظاهرها كي تكون حلقة وصل مبتغاة بين الشخصية المغتربة والعالم الذي تنشده .

بناءً على ما سبق فإن ثنائية (الذات والموضوع) المتعلقة بالشخصية الذكورية

---

(١) المانح أو الواهب من الشخصيات الإيجابية بالنسبة للبطل يقف إلى جواره مانحًا إياه الوسيلة التي تعينه على الوصول إلى هدفه .

– انظر : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص١٥٨ .

(٢) «المرأة بين الميثولوجيا والحداثة» خديجة صبار ، ص٤٤ ، طبعة ١٩٩٩م ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، لبنان .

(السليك) يترتب عليها علاقة رغبة أخرى تخص شخصية المرأة (فكيهة) :

- ذات : شخصية الأنثى (فكيهة) .
- موضوع : جوار الذات الذكورية السليك .
- دافع : إزالة مكونات دلاليـة ذات طابع سلبي قـائمـة داخل السـيـاق الاجتماعي المحيط بالذات من أهمها الشعور بالاغتراب .
- غاية : مساعدة الذات الذكورية في تحقيق حلمها بعالم مثالي يخلو من هذه الدلالات ويقوم في تشكيله على علاقة إيجابية تحكم حياة الفرد والجماعة .

وقد كان لهذا الدور الإيجابي من قبل المرأة أثره ؛ فقد تحولت هذه الشخصية الأنثوية ذات الطبيعة التاريخية إلى لغة شعرية (رمز) أنتجه (السليك) لتدخل هذه المرأة إلى فضاء يحقق لها حضورًا أكبر على مستوى الزمان والمكان ألا وهو فضاء اللغة في مرتبتها الأعلى (الشعر) ؛ ومن ثم يتحول الحضور الإيجابي لها في حياة الرجل إلى وجود رمزي بفضل عالم الفن الذي يجعل منها نموذجًا قابلاً للمقارنة يكشف عن أنماط ثلاثة من المتلقين :

- الأول : أقل في هيئته الوصفية والفعلية من هذا النموذج (فكيهة) .
- الثاني : مساوٍ له .
- الثالث : مجاوز له يرى فيه ثابتًا جماليًا تقتضى حركة الزمن ومنطق التغير الإضافة إليه وعدم الوقوف عند متعلقاته الدلالية الوافدة من التراث .

بناءً على ما سبق يتضح من خلال هذين المثالين أن الفعل (يحذر) الذي قامت بأدائه الزرقاء والفعل (يجير) الذي قامت به فكيهة يعدان نماذج من داخل التراث الثقافي العربي -يمثله في هذه الدراسة مجمع الأمثال- للفاعل الإيجابي الذي يمكن أن تؤديه المرأة في علاقتها بالسياق المحيط ، هذه الإيجابية التي يمكن أن تنعت بها قابلة لأن تتجاوز واقعها المحلى الضيق وفضاءها الزماني والمكاني المحدود لتصبح نموذجًا إنسانيًا عامًا يمكن القياس عليه .

ب- المرأة بوصفها ذاتًا سلبية:

إلى جوار النموذج السابق (الإيجابي) يأتي نموذج آخر تبدو فيه المرأة على النقيض ، إنه النموذج السلبي للأنثى التي تؤثر أفعالها سلبًا في مفردات العالم القائم حولها ؛ وهو ما يعني أن موقع الفاعل الذي تشغله يحمل مقومات تجعل من علاقتها بغيرها مبنية على الانفصال طالما أنها لا تقدم من المنجزات الفعلية الإيجابية ما يؤهلها لأن تنعت بالقرينة (منتمية) ، والمثال الآتي شاهد على هذه الذات الأنثوية السلبية :

١- فعل الخيانة:

«خيرٌ قليل وفضحتُ نفسي

قالوا : إن أول من قال ذلك فاقرة ، امرأة مرة الأسدى ، وكانت من أجمل النساء في زمانها ، وأن زوجها غاب عنها أعوامًا ، فهويت عبدًا لها ، كان يرعى ماشيتها ، فلما همت به أقبلت على نفسها ، فقالت : يا نفس لا خير في الشرة فإنها تفضح الحرة ، وتحدث العرة ، ثم أعرضت عنه حينًا ، ثم همت به فقالت : يا نفس موتة مريحة خير من الفضيحة ، وركوب القبيحة ، وإياك والعار ، ثم همت به وقالت : إن كانت مرة واحدة فقد تصلح الفاسدة ، وتكرم العائدة ، ثم جسرت على أمرها ، فقالت للعبد : احضر مبيتي الليلة ، فأتاها ، فواقعها ، وكان زوجها عائفًا ، وكان قد غاب دهرًا ، ثم أقبل آتيًا ، فبينا هو يطعم إذ نعب غراب ، فأخبره أن امرأته لم تفجر قط ولا تفجر إلا تلك الليلة ، فركب مرة فرسه ، وسار مسرعًا رجاء إن هو أحسها أمنها أبدا ، فانتهي إليها ، وقد قام العبد عنها ، وقد ندمت وهي تقول : خير قليل وفضحت نفسي ، فانتهي إليها ، فدخل عليها وهو يرعد لما به من الغيظ ، فقالت له : ما يرعدك؟ قال مرة : ليعلم أنه قد علم : خير قليل وفضحت نفسي ، فشهقت شهقة وماتت ؛ ثم قام إلى العبد فقتله»[1] .

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٣٣٦ .

بالنظر إلى بنية المثل وجملة مقول القول التي تمثل البناء الاستهلالي للنسق السردي المفسر يتضح أن هذه البنية تشكل نهاية لنشاط فعلى شاركت في تكوينه الذات المنتجة للمثل بالتفاعل مع غيرها من الشخصيات ، فهي بمثابة حكم يحتاج إلى إظهار الحيثيات التي تبين جدوى النطق به ؛ لذا تأتي جملة الاستهلال لتكون البداية التي يتطلع من خلالها المتلقي إلى البيئة الدرامية التي هيأت لظهوره (قالوا : إن أول من قال ذلك فاقرة امرأة مرة الأسدي) ، في هذا التشكيل الاستهلالي يتبين الآتي :

- الفاعل المنتج لذاك المنجز القولي (بنية المثل) امرأة .
- هناك مجموعة من الفواعل الأخرى التي أسهمت بدورها في مزيد من الحضور لهذا الموجز داخل فضاء التداول يمكن نعتها بالفواعل الناقلة ، يشير إليها التركيب (قالوا) .
- بعد هذا الدور لتلك الفواعل آل الأمر في النهاية إلى فاعل ناقل يمكن وصفه بالفاعل المدون الذي إليه يعود الفضل -إلى حد كبير- في تحول ذاك الحكم القولي من نسق منطوق إلى نسق مكتوب ، يعبر عنه الراوي داخل مجمع الأمثال الذي جاء ظهوره في إطار تشكيل الاستهلال بواسطة تقنية من تقنيات الحكي يطلق عليها اسم (الرؤية من الخلف)[1] .

بناءً على ما سبق يمكن صياغة هذا التصور : أنتجت المرأة منجزًا قوليًا له حضوره داخل فضاء التداول ، ولابد لهذا الإنتاج أن يكون له دوافع أدت إليه ،

---

(١) ترتبط هذه التسمية بأحد الطرق التي يتم اللجوء إليها في تقديم الشخصية داخل البنية السردية ، وكما هو الحال في هذا الشاهد فقد جاء التقديم من خلال سارد خارجي غير مشارك= في الأحداث ، وعبر هذه الطريقة يكون الصوت الغالب هو صوت هذه الذات الساردة دون أن يكون للشخصية المعروضة أي صوت ظاهر .

- انظر : «المصطلح السردي» جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، مصطلح الرؤية (Vision) ، ص٢٤٥ .

لذا يستمر الراوي في وضعية الرؤية من الخلف (وكانت من أجمل النساء في زمانها ، وأن زوجها غاب عنها أعوامًا ، فهويت عبدًا لها كان يرعى ماشيتها) ، يحرص الراوي عبر منطوقه إلى تشكيل سياق مأزوم أمام المتلقي تبدو ملامحه من خلال العناصر الآتية :

- زوجة من أجمل النساء في وقتها .
- زوج غائب منذ زمن عن عالم الأسرة الذي يرعاه .
- عبد خادم يقوم على قضاء حاجات هذه المرأة ، ويهتم بشئونها (كان يرعى ماشيتها) .

من هذا السياق يتضح أن هناك حالة من عدم الاستقرار تشوب الكيان الأسرى الصغير مبعثها -إلى حد كبير- غياب الراعي (الزوج) عن رعيته (الزوجة) ، في هذا الموقف المتوتر يتشكل صراع داخلي لدى الذات الأنثوية تعكسه علاقة رغبة تتكون من :

- ذات : شخصية المرأة التي تمثلها (فاقرة) .
- موضوع : إشباع حاجة على المستوى العضوي الجسدي .
- دافع : شعور بالنقص يتولد عنه معاناة داخلية .
- غاية : استقرار على المستوى النفسي .

تبدو أمارات هذا الصراع من خلال حوار ذاتي (مونولوج) تجريه الذات الأنثوية مع نفسها (فلما همت به أقبلت على نفسها ، فقالت : يا نفس لا خير في الشرة ، فإنها تفضح الحرة ، ثم أعرضت عنه حينًا ، ثم همت به ، فقالت : يا نفس موتة مريحة خير من الفضيحة)[1] ؛ ففي هذا العرض المونولوجى يتنازع

(١) يشير مصطلح (المونولوج) ، أو الحوار الأحادي الداخلي إلى العرض المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها ، والمونولوج ينظر إليه بوصفه تفريعًا لما يطلق عليه حديثًا تيار الوعي الذي يرتبط هو الآخر بحديث الذات إلى نفسها ، فعلى حين يهتم المونولوج بعرض أفكار الشخصية ، فإن تيار الوعي يقدم إلى جانب أفكار الشخصيات انطباعاتها وتصوراتها .

- انظر : السابق ، ص١١٥-٢٢٣ .

صوتان داخل الذات الأنثوية من أجل الهيمنة على وعيها ؛ ومن ثم التحكم في توجهاتها الوظيفية ، الأول : صوت الخير الذي يحذرها من مغبة الوقوع في دلالة ذات طبيعة سالبة (خيانة) ، والثاني : صوت الشر الذي يعني السير خلف متعة وقتية سرعان ما تنقضي ، إن الأنثى في إطار هذا النسق السردي تعيش صراعًا بين متطلبات الإشباع الجسدي ، وعدد من القيم الأخلاقية .

إذًا فإن هذين الصوتين يحيلان إلى ثنائية (الروح والجسد) في إطار المكون الإنساني ومع يقع على الذات الإنسانية من مسئولية المواءمة بينهما ، أي بين أن يحقق المرء لنفسه سموًا روحيًا يقوم على الارتفاع بكيانه بعيدًا عن واقع جسدي أرضي ، وبين الاستسلام لرغبات هذا الواقع ؛ وهو ما يعني نوعًا من الابتعاد (الاغتراب) من قبل الذات البشرية عن صفتها الإنسانية واقترابها من هيئة بهيمية حيوانية يعكسها مجتمع الحيوانات -إلى حد كبير- الذي يوظف أفعاله في سبيل إشباع هذه الاحتياجات ؛ ومن ثم فإن النسق القصصي المفسر لبنية المثل يطرح إشكالية مفادها : هل يتحرك الإنسان بأفعاله باتجاه الإشباع الروحي وحده؟ أم باتجاه الإشباع الجسدي فحسب؟ أم من أجل الاثنين معًا؟ .

إن الشخصية المتزنة هي التي تراعي بوظائفها البعدين معًا دون أن يكون لأحدهما الغلبة على الآخر ولاسيما الجسد ؛ من هنا يصبح لفضيلة الامتناع (الصوم) دور مؤثر في بناء شخصية إنسانية يمكن لها أن تستجيب لداعي الخير الذي يحركها بشكل مستمر باتجاه كل ما هو إيجابي يحقق منفعة للفرد وللجماعة ، هذا الامتناع يعتمد في تكوينه على عدم الانصياع الدائم لكل ما يفرضه واقع الجسد من متطلبات وعلى اختيار الكيفية التي بها يحقق الإنسان احتياجاته ، يضاف إلى هذين الشرطين شرط ثالث هو مراعاة السياق الجمعي وما يحكمه من أنساق قيمية ؛ لأن الذات الفردية تمثل جزءًا من ذات أكبر اسمها الجماعة .

بالنظر إلى التشكيلات الوظيفية لشخصية المرأة يلاحظ أنها تعكس أزمة داخلية ؛ إذ يتنازعها داعيان ، الأول : الجسد الذي يفرض عليها سد نقص

تعاني من وطأته نتيجة غياب الذات الذكورية (الزوج) التي بإمكانها وحدها - كما تقرر قيم المجتمع وقوانينه- أن تسد هذا النقص ،والثاني : أخلاقى يفرض عليها الامتناع عن الاستسلام لرغبة جسدية بتلك الكيفية التي يعرضها عالم الفن ؛ وهو ما يعني تحولها إلى شخصية مغتربة عن جماعتها ؛ فكل سلوك سلبي من قبل الذات الفردية قد يكون من شأنه أن ينفي عنها صفة (المنتمية) التي يجب ألا تطلق إلا على هذه النوعية من الشخصيات التي تراعي في أدائها البعد الجمعي ، كما تضع نصب عينيها المستقبل من خلال دراستها للنتائج المترتبة على منجزاتها الفعلية .

وسط هذا السياق المأزوم يتضح أن الذات الأنثوية تعاني -بالنظر إلى فكرة التنازع والاشتغال في حقل النحو العربي- صراعًا يمكن أن يطلق عليه صراع الإقدام الإحجام ؛ فهناك لذة وقتية تناديها (صوت الشر) ، إلى جوارها يأتي صوت القيم (وازع الخير) يحضها على الامتناع ، وبمتابعة مكونات النسق السردي المفسر يظهر إلى أي الصوتين انحازت المرأة (ثم همت به ، وقالت : إن كانت مرة واحدة ، فقد تصلح الفاسدة وتكرم العائدة ، ثم جسرت على أمرها ، فقالت للعبد : احضر مبيتي الليلة ، فأتاها فواقعها)يكشف هذا العرض هزيمة المرأة أمام نداء المتعة وانتصارها له في الوقت نفسه .

بناءً على ما سبق يتبين أن شخصية المرأة (فاقرة) تعد نموذجًا للذات الإنسانية بصفة عامة التي تعيش حياتها في إطار ثنائية (الخير والشر) ؛ إذ تقضى أوقاتها في بيئة يحكمها صراع بين طرفي هذه الثنائية على المستويين الفردي والجمعي ، وبحكم حياة الإنسان المتغيرة التي لا تسير على مبدأ الثبات يشهد ذاك الصراع انتصارات وهزائم ، فقد ينتصر الإنسان للخير حينًا ، وقد ينتصر للشر أحيانًا أخرى ، وهو ما يظهر أن عامل الغلبة لا يكون لأحد الطرفين على الآخر بشكل دائم .

وبالانتقال من الفضاء الدرامي للذات الأنثوية إلى الفضاء الدرامي للرجل (الزوج) يظهر حرص الراوي ممثل الوعي الجمعي على إقامة نوع من الاتصال بين

فضاء المكان الخاص بالمرأة (الزوجة) وفضاء المكان الخاص بالزوج الغائب عبر مكون ثقافي أسهم في تشكيل حياة العربي وبخاصة في فترة ما قبل الإسلام (وكان زوجها عائفًا ، وكان قد غاب عنها دهرًا ، ثم أقبل آتيًا ، فبينا هو يطعم إذ نعب غراب ، فأخبره أن امرأته لم تفجر قط ، ولا تفجر إلا تلك الليلة) يقدم هذا العرض للمتلقي مشهدًا ذكوريًا يمكن صياغته على النحو الآتي : حدث الرجل نفسه أن هناك خيانة زوجية ستكون ، اعتمد هذا الحديث الذاتي على رؤية بصرية تمثلت في طائر الغراب المقترن بنسق ثقافي عربي يقوم على التشاؤم من هذا الطائر وصوته[1] .

إذًا فإن هناك مكونات أربعة لهذا المشهد الذكوري :

- الذات الذكورية : الرجل (الزوج) .
- حديث نفسي من قبل هذه الذات : خيانة زوجية .
- رؤية بصرية اعتمدت على حاسة أخرى هي السمع : غراب ينعب .
- مكون ثقافي عربي : التشاؤم من الغراب .

ولعل هذا الحوار الداخلي راجع إلى إحساس الرجل (الزوج) بأن عليه التزامًا تجاه الرعية (الزوجة) المسئول عنها ، وأن حالة الغياب الطويل التي مرت على تلك الأسرة الصغيرة يفترض أن يكون لها -بدرجة كبيرة- انعكاسات سلبية على هذا الكيان ؛ لذا جاء التواصل الإيجابي مع رسالة الغراب انعكاسًا لحالة نفسية داخلية متوترة ظهرت في شكل منجزات لغوية منطوقة أجراها الراوي ممثل الوعي الجمعي على لسان الغراب موظفًا نسقًا ثقافيًا يربط دلالات التفاؤل والتشاؤم بعدد من مفردات الطبيعة المحيطة ، ومؤكدًا في الوقت ذاته على البعد الاتصالى المميز لحياة الجماعة البشرية منذ القدم ؛ فبإمكان الإنسان أيًا كان مكانه أن يتطلع إلى أخبار غيره في أماكن أخرى بالطرق المتاحة في عصره ،

---

(١) «الفلكلور في كتاب حياة الحيوان للدميرى» صلاح الراوي ، الجزء الأول ، ص٦٠-٦١ ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .

ولعل تطور وسائل الاتصال في الزمن الحاضر خير دليل على هذا .

التقطت الذات الذكورية رسالة الغراب محولة إياها إلى متوالية وظيفية تقوم على وظائف ثلاث : (ركوب) ، (مسير) ، (انتهاء) ، ويمكن أن يطلق عليها : متوالية رد الفعل التي جاءت استجابة لصوتين : داخلي (حديث الأنا) وخارجي (صوت الغراب) ، (فركب مرة فرسه ، وسار مسرعًا ، فانتهي إليها ، وقد قام العبد عنها) ، يتضح من هذه المتوالية أنها أقامت حلقة وصل بين الرجل (الزوج) وهذه الحالة السلبية التي عليها المرأة ويجسدها قولها :(خير قليل وفضحت نفسي) ، ومنه يتبين ظهور قرينة جديدة هي القرينة (نادمة) التي تشير إلى ارتداد ولكن على المستوى المعنوي بين الذات وما سعت إلى تحقيقه ، غير أن هذا الارتداد سبقه اتصال على المستوى المادي (الوظيفي) بين الأنثى وغايتها .

إذًا يمكن القول : إن الفضاء الوظيفي للمرأة يمكن حصره في خمس وظائف رئيسة : (رغبة) ، (سعى) ، (تردد) ، (حصول) ، وأخيرًا (ندم) وقد ظهرت بشكل جلى من خلال بنية المثل التي أعادت الذات الذكورية تكرارها من خلال صوتها : (فقالت له : ما يرعدك؟ قال مرة : ليعلم أنه قد علم خير قليل وفضحت نفسي) ، إن لهذا التكرار دلالته ؛ فانتقال المنطوق المثلى من الفاعل المؤنث إلى الفاعل المذكر يعني -بدرجة كبيرة- أن الذات الذكورية تتحمل قدرًا كبيرًا من المسئولية عما حدث ؛ فمهما كان حجم المنافع التي تم تحصيلها نتيجة ذاك الغياب الذكوري فإنها لا تساوى بالنظر إلى الأثر السلبي للفعل الأنثوي وهو ما يؤكد مسلمة مفادها : **أن البناء الاجتماعي الإنساني كيان متصل الأركان يتحرك في إطار فضاء الزمان والمكان بناءً على منظومة من التأثير والتأثير ؛ فكل فعل فردي يعد -إلى حد كبير- فعلاً ورد فعل في الوقت نفسه .**

وقد تركت تلك القرينة (نادمة) أثرها في النهاية التي آلت إليها الذات الأنثوية (فشهقت شهقة وماتت ، ثم قام إلى العبد فقتله) ، إن هذا الموت يعني انتصارًا لجانب الروح وقيم الأخلاق على حساب الجانب الجسدي ومتطلباته

التي تحتاج إلى إشباع بأية طريقة ؛ وهو ما يعني تخلص الروح من واقع جسدي معيب ، ولم يقتصر هذا الموت الجسدي على الأنثى بل تعداها ليشمل تلك الشخصية السالبة (العبد) التي شاركتها في إنتاج تلك البنية الوظيفية السلبية (الخيانة) ، وقد جاء هذا الموت الذي حرص الفاعل المذكر على إنجازه من خلال فعل القتل رغبة في التخلص من هذا الفعل الأنثوي الذي يتم التعامل معه بالمنظور الأخلاقي الاجتماعي بوصفه جريمة .

بناءً على ما سبق يمكن الخروج بالآتي :

- المرأة في إطار ذاك النسق السردي تعد نموذجًا للذات الإنسانية التي تكتفي باللحظة الحاضرة دون أن تتجاوزها إلى ما بعدها ، إنها نموذج لشخصية يمكن نعتها بالآنية (المضارعة) التي تتوقف عند اللحظة المعيشة دون النظر إلى المستقبل وما يحمله من تبعات .
- الفعل الإنجازي للمرأة (يخون) ذو معان سلبية تتمثل في دلالة الانفصال (الاغتراب) ؛ لأن الشخصية المنتمية هي التي تسهم بأفعالها في تشكيل جماعتها على الوجه الأمثل .
- نموذج المرأة الذي تم عرضه يعد مثالاً فنيًا لنوعية من البشر يمكن تسميتها بـ (الشخصيات الفردية المحضة) التي لاتنظر إلى البعد الجمعي فيما تؤديه من أفعال .
- إشباع الأفعال يتطلب أمرين :
  * استحضار الصوت الجمعي .
  * إعداد تصور ذهني للنتائج التي يمكن أن يؤول إليها الفعل مستقبلاً .
- بالنظر إلى بناء المثل (خير قليل وفضحت نفسي) ؛ يلاحظ أنه ينطوي على محذوف وجوبًا على المستوى اللغوي[1] ، هذا المحذوف يمكن تقديره

---

(١) «شرح ابن عقيل» ابن عقيل ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، الجزء الأول ، ص ٢٥٦ ، الطبعة العشرون ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م ، دار التراث ، القاهرة .

على النحو الآتي :

- متعتي خير قليل .
- مصلحتى خير قليل .
- خيري خير قليل .

إن الانتقال بالحذف الواجب للمبتدأ من فضاء اللغة والنحو إلى فضاء التأويل والنقد يعني -من خلال هذا الشاهد تحديدًا- التأكيد على تصور مفاده أن التغييب الواجب للمصلحة الفردية المحضة المقترنة بمتعة أو لذة وقتية أمر ضروري لابد منه ، وبخاصة إذا كان لتلك المصلحة آثار سلبية تضر بالشخصية الجمعية .

ومن خلال الوقوف عند القرينة (نادمة) يتضح أنها ليست حكرًا على المرأة وحدها مادام هناك قاسم مشترك يجمع كل أفراد الجماعة البشرية ألا وهو الصراع القائم بين طرفي ثنائية (الخير والشر) ، وما يبرهن على هذا التصور هو قول الراوي (قالوا : إن أول من قال ذلك فاقرة) ، إن الدال (أول) يعني أن شخصية المرأة الناطقة ببنية المثل لم تكن وحدها المنجزة له قولاً ، بل مايزال لهذا الصوت النادم حضوره في واقع الجماعة الإنسانية طالما أن هناك صراعًا بين ما تسعى الذات للحصول عليه ، وما ينبغى عليها الانصياع له من حزمة الأوامر والنواهي الكائنة على المستوى الجمعي ، هذا التصور يدعمه -أيضًا- تكرار بنية المثل على لسان شخصية الرجل في خاتمة التشكيل السردي المفسر ؛ وهو ما يعني أن هذه القرينة ستظل تفرض نفسها عبر الزمن على بناء الذات الإنسانية بشقيه : المذكر والمؤنث دون استثناء .

يضاف إلى ذاك النموذج السلبي للمرأة نموذج آخر يترك أثره بما يقدمه من أفعال :

٢- فعل الحماقة:

«قطعت جَهِيزة قولَ كل خطيب

أصله أن قومًا اجتمعوا يخطبون في صلح بين حيين قتل أحدهما من الآخر قتيلاً ، ويسألون أن يرضوا بالدية ، فبينًا هم في ذلك إذ جاءت أمة يقال لها جهيزة ، فقالت : إن القاتل قد ظفر به بعض أولياء المقتول فقتله ، فقالوا عند ذلك : قطعت جهيزة قول كل خطيب ، يضرب لمن يقطع على الناس ما هم فيه بحماقة يأتي بها»(١) .

من خلال الوقوف على العلاقة التي تجمع بين بنية هذا المثل ونسقها السردي المفسر يمكن القول : إن الراوي قد دخل في علاقة جدلية مع فضاء التلقي شغل فيها موقع المرسل إليه المستقبل للرسالة الصادرة عن هذا الفضاء ، وتتميز هذه الرسالة بأنها من النوع الإنشائي الاستفهامي ، وبواسطتها ينقسم فضاء الإرسال إلى قسمين : الأول يسأل عن الكيفية والثاني يسأل عن العلة :

الأول : كيف قطعت جهيزة قول كل خطيب؟

الثاني : لماذا أقدم الراوي على ذاك الحكم الذي يعبر عنه تشكيل المثل؟

إذًا فإن البناء القصصي المفسر يعد بمثابة النسق الخبري (الإجابة) الذي يتحرك في اتجاهين لصالح فضاء التلقي :

الأول : بيان الكيفية التي تتعلق بالمنجز الفعلي (قطعت) .

الثاني : يشير إلى فضاء الرواية ؛ إذ يرتبط بالعلة التي دفعت الراوي لإصدار حكمه (بنية المثل) ، وفي ضوء هذا الاتجاه فإن تشكيل المثل مع بنائه السردي المفسر يدخلان معًا في إطار إنتاج لغوي يمكن تسميته بالحجاجي تشغل النتيجة فيه (المثل) موقع البداية ،

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الثاني ، ص٥٣ .

وتأتي الأدلة التي تبرهن عليها (النسق السردي المفسر) تالية لها[1] .

بالانتقال من النتيجة إلى جملة البداية داخل القصة المفسرة تبدأ أولى الشخصيات في الظهور (القوم) ، وبالنظر إلى هذا الفاعل يتبين أنه ذو طابع ذكوري يشير إلى جماعة لا مكان فيها إلا لشخصية الرجل المشكلة بداية من خلال الوظيفة (اجتماع) التي تعد بمثابة الأساس لإنتاج وظيفة أخرى يعبر عنها البناء الفعلي (يخطبون) ؛ إذًا فإن فعل الرواية يقدم لفضاء الاستقبال سياقًا ذكوريًا له هيئة (اجتماع) وحال (يخطبون) ، أما الدافع وراءه فهو قول الراوي (في صلح بين حيين قتل أحدهما من الآخر قتيلاً ، ويسألون أن يرضوا بالدية) .

إن بناء الجماعة قد تأثر سلبًا بفعل نسق وظيفي قوامه الفعل (قتل) الذي تم إنتاجه من قبل ذات فردية يمكن القول : إنها وضعت نصب عينيها مصالحها وغاياتها الشخصية فحسب دون النظر لما قد يترتب على السعي وراء تلك الغايات من آثار سلبية على مستوى المجموع ، وفي مقابل هذا النمط من الشخصيات تأتي شخصيات أخرى تراعي في تحركاتها الفردية البعد الجمعي انسجامًا مع رؤيتها التي ترى في الفرد جزءًا مكونًا للمجموع الذي يتأثر إما إيجابًا وإما سلبًا بالأنساق السلوكية التي ينتجها هذا الجزء[2] .

إن الفعل (قتل) قد نجم عنه حالة من الانفصال في هذا الكيان الذي يجب أن يكون متماسكًا ، يتجلى ذلك في الدلالة المقابلة لدلالة الوظيفة (صُلْح) .

إذًا فإن السياق الذكوري يتضمن حالة من التوتر المبنية على مكون نفسي

---

(١) تعني العملية الحجاجية في إطار اللغة إنجاز متواليات من الأقوال بعضها بمثابة أدلة أوبراهين ، والأخرى تشير إلى النتائج التي يتم استنتاجها من هذه المقدمات البرهانية وتأتي مترتبة عليها .

– انظر : «النص والخطاب والاتصال» محمد العبد ، ص١٩٠ ، الطبعة الأولى ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى ، القاهرة .

(٢) يراجع : ص ٤٦-٤٧ .

تعكسه دلالات الخصومة بين طائفتين ؛ وهو ما يتطلب رد فعل مقابل تقوم به شخصية تسعى إلى إزالة مظاهر الأزمة التي خلفتها الوظيفة (قتل) ؛ لذا كانت الوظيفتان : اجتماعوخطابة مجسدتين لرد الفعل الإيجابي المطلوب -بصفة عامة- عندما يكون السياق المهيمن سياق أزمة ؛ إذًا يمكن القول : إنه بداخل البناء الاجتماعي الإنساني صوتان يمثل كل واحد منهما وجهة نظر خاصة :

الأول : ذو طبيعة انفصالية يسهم بأفعاله ذات الطابع السلبي في زعزعة استقرار الجماعة وتهديد تماسكها ؛ لافتقاده الرؤية العميقة في التخطيط لما ينوي القيام به من أفعال وعدم مراعاته البعد الجمعي حال إنجازه لها ، ونموذج هذا الصوت الشخصية صاحبة الفعل (قتل) في هذا الشاهد .

الثاني : ذو طبيعة اتصالية يرى في وحدة كيان الجماعة عاملاً ضروريًا من أجل ضمان استمرارها ؛ ومن ثم تطورها ، وفي الوقت ذاته يقوم برد الفعل المطلوب إذا ما تعرض هذا الكيان لخطر ، ونموذجه داخل التشكيل القصصي الشخصية ذات الطابع الجمعي صاحبة الوظيفتين : اجتماع وخطابة .

وكلا هذين الصوتين يمثل مظهرًا من مظاهر ثنائية (الخير والشر) التي لا تبرح مكانها داخل الجماعة الإنسانية منذ نشأتها .

وبالنظر إلى هاتين الوظيفتين يتضح أن هناك خطًا يشير إليه فعل القتل الذي تم إنجازه عبر ذات فردية نفت عن نفسها دلالات الالتزام والمسئولية ، ومحاولة لتدارك هذا الخطأ من خلال شخصيات أخرى .

وفي ضوء التصور السابق فإن الوظائف الثلاث : قتْل واجتماع وخطابة تشكل مجتمعة ثنائية (النفي والإثبات) التي يخرج منها نوعان من الشخصيات :

الأول : ينفي بوظائفه صفة الالتزام تجاه المجموع وما ينجم عنها من آثار .

الثاني : يثبت بما ينتجه من أفعال ما للالتزام الفردي تجاه الجماعة من قيمة إيجابية .

إذًا فإن هناك علاقتين للرغبة تأتي كل واحدة منهما على النقيض من الأخرى :

الأولى : تتجسد من خلال ذات يعبر عنها الفاعل الذكوري صاحب الفعل (قتل) وموضوع يتمثل في فعله الذي يحقق له إنجازًا يسعى إليه على المستوى الفردي .

الثانية : تشير إليها ذات لها طبيعة جمعية تتشكل من خلال الوظيفتين : اجتماع وخطابه ، وموضوع يتمثل في تحقيق الصلح بين طائفتين نشأت فيما بينهما خصومة بفعل الرغبة الأولى .

وفي ضوء علاقة الرغبة التي انقسمت إلى سلبية وإيجابية تظهر شخصية المرأة داخل السياق لتؤدي دورها الذي يحدد -إلى حد كبير- إلى أي النوعين تنتمي في إطار ثنائية (النفي والإثبات) :(فبينا هم في ذلك إذ جاءت أمة يقال لها جهيزة) ، إن أداءها للوظيفة (مجيء) يعني أن هناك حركة على المستوى المكاني قد تمت بغية تحقيق غاية معينة (فقالت : إن القاتل قد ظفر به بعض أولياء المقتول فقتله) .

إن الحركة من مكان لآخر تنطوي على رحلة تقوم بها الذات ، ولابد لكل رحلة من دوافع تسهم في إنجازها وغايات تتحقق من ورائها في إطار الثنائية التي تتحكم في الأنساق الوظيفية للشخصية الإنسانية -بصفة عامة- ألا وهي ثنائية **(الدافع والغاية)** .

إذًا فإن هناك بنية نصية غائبة عن التشكيل القصصي المفسر يشير إليها تركيب استفهامي صادر عن فضاء الاستقبال : ما الدافع لقيام شخصية المرأة (جهيزة) بهذه الرحلة؟ ويشير هذا الدافع إلى منجز سردي ظهرت خلاله الذات الأنثوية مع شخصيات أخرى في إطار منظومة تفاعلية أدت في النهاية إلى تشكل علاقة للرغبة عناصرها :

- ذات : شخصية المرأة (جهيزة) .
- موضوع : نقل رسالة قولية إلى هذا السياق ذي الطابع الذكوري الذي

يسعى إلى تحقيق نتائج إيجابية من خلال الوظيفة (إصلاح) .

ويجسد هذا التشكيل السردي الغائب -إلى حد كبير- منظومة للاتصال بين طرفين تشغل الأنثى فيها موقع المرسل إليه ، في حين تأتي شخصية أخرى يمكن نعتها بالقرينة (مُعْلِمَة) لتشغل موقع المرسل الذي يقدم منتجًا لغويًا مفاده أن القاتل قُتل من قبل أولياء المقتول ، عند هذا الحد ربما يكون البناء القولي لهذا المرسل قد توقف أو يكون قد امتد ليشمل توصية بالقيام بهذه الرحلة .

وفق هذا التصور فإن هناك غاية مباشرة قد تحققت من وراء فعل الرحلة تعبر عنها الوظيفة (إبلاغ) ، وفي إطار متابعة فضاء الاستقبال لمكونات البناء القصصي المفسر يظهر تركيب استفهامي يحتاج إلى جواب : ما النتيجة التي ترتبت على تلك الوظيفة؟

بالوقوف أمام التركيب الذي يقع خاتمة للقصة المفسرة يمكن استخلاص هذه النتيجة (يضرب لمن يقطع على الناس ما هم فيه بحماقة يأتي بها) ، إن بين المنجز القولي لشخصية المرأة (جهيزة) وقول الراوي الذي جاء خاتمةً يأتي نص قصصي غائب[1] يعد بمثابة الإجابة عن بنية الاستفهام السابقة ، ويمكن القول : إن الوظيفة (حماقة) التي تشير إلى شخصية المرأة هي المرتكز البنائي الذي يقوم عليه هذا النص الذي لم يقف عنده فضاء الرواية ، وفي الوقت نفسه يعد علامة نصية تحدد الوجهة الدلالية للبناء القصصي المحذوف ؛ فمدلول هذه الوظيفة يشير إلى عدة معانٍ :

- توقف عملية الإصلاح التي سعت إليها الشخصية ذات الطابع الذكوري من خلال الوظيفتين : اجتماع وخطابة .

---

(١) يرتبط هذا الغياب بمصطلح (الحذف) في علم السرد الحديث ، وقد أشار إليه جيرار جينيت في كتابه : خطاب الحكاية ، ويعني هذا المصطلح تجاوز الراوي لأجزاء في القصة دون الإشارة إليها .

- انظر : «خطاب الحكاية : بحث في المنهج» جيرارجينيت ، ترجمة محمد معتصم وآخرين ، من ص ١١٧ إلى ص١١٩ .

- استمرار مظاهر الأزمة كما هي بين الطرفين ، بل وتفاقمها بفعل النسق الإبلاغى الذي أنتجته المرأة .
- شخصية المرأة داخل ذاك النسق السردي المفسر تعد بالنظر إلى ثنائية (النفي والإثبات) من النوع الذي تؤثر أفعاله سلبًا في مسيرة البناء الاجتماعي واستقراره .
- الفعل الإنجازى للرجل ذو طبيعة إيجابية يبرهن على ذلك الوظائف : اجتماع وخطابة وإصلاح ، بينما الفعل الإنجازي للمرأة ذو طبيعة سلبية كما هو الحال بالنسبة للوظيفة (إبلاغ) والمنجز القولي المرتبط بها .
- هذه الوظيفة السلبية للمرأة التي يشير إليها الدال (حماقة) تقترب -إلى حد كبير- من سياق تاريخي ظل مهيمنًا على العقلية الثقافية العربية لزمن طويل يمدح عقلية الرجل ويصف توجهاتها بالإيجابية ، في مقابل نفيه ذلك عن عقلية المرأة ، بل ونفيه لهذا العقل كلية مع حضور مكونها الجسدي بما له من دلالات[1] .
- وظف الراوي ممثل الوعي الجمعي البنية الاستعارية التي ينطوي عليها تركيب المثل للتأكيد على استمرار حالة الانفصال داخل البناء الاجتماعي بفعل الأثر السلبي للوظيفة (إبلاغ) ، فكانت النتيجة ذاك القطع الذي جعل من المعنوي (القول) شيئًا ماديًا ينشق ويتفتت ؛ إذ كان هذا القول موظفًا لخدمة غايات إصلاحية تتمثل في إعادة الوحدة إلى طائفتين افترقا ، لكن فعل المرأة قطعه وكرس لاستمرار القطيعة بينهما .
- يطرح النسق السردي المفسر سؤالين : ماذا قبل؟ وماذا بعد؟ ، أما السؤال الأول فيشير إلى الدافع الذي حرك المرأة للقيام برحلتها وإنجاز مهمتها القولية ذات الأثر السلبي ، وفي إطار هذا الدافع هناك عدد من الاحتمالات من بينها أن تكون هناك ذوات ذكورية لها نوايا تحريضية

---

(١) «وعي الذكورة والمرأة» حسين المناصرة ، ص١٨٣ ، مجلة فصول ، عدد ٦٦ ، ربيع ٢٠٠٥م ، القاهرة .

تتمثل في استمرار هذا السياق المأزوم ؛ وهو ما يعني أن المرأة لا تتحمل وحدها الفعل السلبي الذي يعبر عنه الدال (حماقة) ، بل يشاركها في ذلك الرجل وإن لم تشر البنية النصية إلى ذلك صراحة ربما لهيمنة هذا السياق الثقافي ذي العقلية المنحازة -إلى حد كبير- للمذكر ، أما السؤال الثاني الذي يجسده التركيب ماذا بعد؟ فبداخله أكثر من احتمال دلالي من بينه أن تكون هناك شخصيات نسائية قد تدخلت لتشارك الرجل فعله الإصلاحي ، ولم تشر النصية إلى ذلك أيضًا(١) .

في ضوء ما سبق فإن الوظيفة (خيانة) التي تتجسد من خلال الشاهد المتعلق ببنية المثل (خير قليل وفضحت نفسي) إلى جانب الدال (حماقة) في الشاهد الأخير يمثلان نماذج للفاعل السلبي الذي يمكن أن تكون عليه شخصية المرأة مع التأكيد على أن هذه السلبية ليست على وضعية واحدة ، بل تختلف باختلاف الشخصيات وتنوع السياقات ، فالنموذج الأول -على سبيل المثال- قد أظهر ذاتًا أنثويةً تنجز أنساقًا وظيفية لها آثارٌ سلبية تجاه السياق المحيط ، ولكنها تراجع نفسها -القرينة نادمة- في إشارة إلى عزمها إعادة بناء شخصيتها بطريقة إيجابية ، كما هو الحال بالنسبة للشخصية (فاقرة)(٢) ، أما النموذج الثاني فإنه يشير إلى شخصية نسائية لها سمات خاصة ؛ فهي تمارس أفعالها

---

(١) اهتمت بعض الدراسات النقدية المعاصرة بالحديث عن الوجه الإيجابي للمرأة في تراث العرب التاريخي الذي يتضمن نماذج كثيرة لما يمكن أن تؤديه المرأة من منافع لمجتمعها ، ومن هذه النماذج (بهيسة بنت أوس الطائي) التي كان لها دور مؤثر في الصلح بين عبس وذبيان في الجاهلية ، وغير هذه النماذج كثير .

- انظر : «فكرة السلام في الأدب الجاهلي» محمد عبد الحميد سالم ، من ص١٥٤ إلى ص١٦٠ ، الطبعة الأولى ١٩٨٤م ، دار الفصحى ، القاهرة .

(٢) انظر : من ص٤٦ إلى ص٤٨ .

دون وعي منها أو تقدير لطبيعة ما تنجزه والآثار المترتبة عليه ، كما يشير إلى ذلك الدال (حماقة) في هذا الشاهد .

في النهاية فإن كلاً من النوعين الإيجابي والسلبي للفاعل النسائي في عالم الفن -القص التفسيري داخل مجمع الأمثال- يقترب من صورة المرأة في سياق الواقع الذي تتشابه فيه مع الرجل في تنوع ممارساتها الفعلية بين الإيجاب والسلب ؛ وهو ما يجعل منها نموذجًا ثقافيًا يمكن للذات الإنسانية بمكونيها الذكوري والأنثوي القياس عليه وإعادة تقييم نفسها من خلاله .

ثانيًا: شخصية المرأة المفعول (الموضوع):

لا يقتصر دور المرأة -والحال كذلك بالنسبة للرجل- عليأن تكون ذاتًا فاعلة تمارس أدوارًا تترك أثرها في الآخر فردًا كان أم جماعة فحسب ، بل تتنوع المواقع التي تشغلها الشخصية -بصفة عامة- ؛ فتارة تسكن موقع الفاعل ، وتارة أخرى تشغل حيز المفعول عندما تصير موضوعًا يكون محلاً للاهتمام من قبل ذات أخرى ، وقد تأثر الفن بهذه الوضعية التي للشخصية في سياق الواقع ، فجاء تشكيله لها متنوعًا ؛ إذ تأتي امتدادًا لهذا التغير الحاصل ، وبالنظر إلى شخصية المرأة في القص المفسِّر لدى الميداني يلاحظ أن دورها لم يكن مقصورًا على الفاعلية فحسب ، بل امتد -أيضًا- ليشمل حضورها ؛ بوصفها موضوعًا يشغل بال ذات أخرى تتحرك منتجة لأنساق وظيفية في ضوء هذا الموضوع .

وكما هو الحال بالنسبة للفاعل النسائي الذي ينقسم إلى إيجابي وسلبي يأتي الموضوع منقسمًا إلى هذين النوعين -أيضًا- وذلك في إطار ما يتحقق عبر هذا الموضوع من غايات بالنسبة للذات وما يترتب عليها من آثار .

أ - المرأة بوصفها موضوعًا إيجابيًا :

يحفل التراث العربي بنماذج كثيرة للمرأة التي شغلت حيزًا من اهتمام الآخر (غيرها من الشخصيات) ، وبخاصة الذكورية سواء أكان ذلك في ميدان

الشعر ، أم في ميدان القص والحكايات ، ويعد القص التفسيري مثالاً لحضور المرأةبوصفها موضوعًا ذا منحى إيجابي تتحرك بالنظر إليه الأنساق الوظيفية لذوات فاعلة أخرى :

١- المفعول الساخر:

«إنك خيرٌ من تفاريق العصا

قالوا : هذا من قول غنية الأعرابية لابنها ، وكان عارمًا ، كثير التلفت إلى الناس ، مع ضعف ، ودقة عظم ، فواثب يومًا فتى فقطع الفتى أنفه ، فأخذت غنية دية أنفه فحسنت حالها بعد فقر مدقع ، ثم واثب آخر فقطع أذنه ، فأخذت ديتها فزادت حسن حال ، ثم واثب آخر فقطع شفته ، فأخذت الدية فلما رأت ما صار عندها من الإبل والغنم ، والمتاع وذلك من كسب جوارح ابنها حسن رأيها فيه ، وذكرته في أرجوزتها فقالت :

أَحْلِفُ بِالْمَرْوَةِ حَقًّا والصَّفَا
إِنَّكَ خَيرٌ مِنْ تفاريق العصَا»[1]

إن التركيب (قالوا) يفتح على فاعل ذي طبيعة جمعية يعبر عن الجماعة الشعبية التي تلقفت تلك البنية المثلية الموجزة وتناقلتها شفاهة حتى وصلت إلى ذات منحتها وجودًا جديدًا ألا وهو الوجود الكتابي لتتحول بعد ذلك هذه الجماعة الشعبية من جماعة مستهلكة ناقلة عن طريق الرواية الشفوية إلى جماعة متلقية عن طريق النسق الكتابي الذي آلت إليه هذه المادة المثلية بفضل الراوي عند الميداني الذي سعى بصوته إلى إبراز السياق الذي أنتجت خلاله وتعد بمثابة مفعول (نتيجة) له فاعل (سبب) أدى إليه جاء هذا الراوي معلنًا

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٥١-٥٢ .

وكلمة عارم الواردة في هذا الشاهد تعني : الشديد والحاد .

- انظر : «القاموس المحيط» ، مادة : عرم .

عنه منذ البداية (هذا من قول غنية الأعرابية لابنها) الذي يأتي إشارة إلى عزمه الانتقال بهذه البنية المثلية الموجزة من ملكيتها العامة -ملكية الجماعة التي تقوم بتداولها- وصولاً إلى الأصل أي الفاعل الفرد الذي أنتجها في إطار عملية تعتمد على الاسترجاع[1] المتمثل في العودة بالنتيجة (المثل) إلى السبب الذي منه خرجت وتعبر عنه القصة المفسرة .

وبالنظر إلى الذات الفاعلة في إطار هذا السبب يلاحظ أنه يظهر في هذه الشخصية الأنثوية (غنية الأعرابية) التي قدمها الراوي داخل النسق التركيبي الاستهلالي لتكون الأساس الذي تقوم عليه مكونات السياق القصصي الشارح معتمدًا على الدال (هذا) الذي سهل له الانتقال من العام (الجماعة الشعبية) إلى الخاص (الأصل الفردي) ليكون بمثابة الرابط بين هذه الذات المبدعة وجماعتها من جانب ، ومن جانب آخر يؤكد على العلاقة الإيجابية بين المؤنث والمذكر ؛ إذ يعد الإبداع الذي تشير إليه بنية المثل ونموذجه «إنك خير من تفاريق العصا» قيمةً رأت الجماعة ضرورة في الإفادة منها ؛ ومن ثم تداولها[2] ، ولعملية النقل التي تعبر عنها هذه الذات الذكورية (الراوي) أهمية في إفادة كل جيل

---

(١) طريقة الاسترجاع إحدى الطرق التي يلجأ إليها الراوي عندما يرغب في العودة إلى الوراء بذكر حدث قد مضى بالنسبة لحدث لاحق تمت الإشارة إليه .

- انظر : «المصطلح السردي» مصطلح اللقطة الاسترجاعية (Flash Back) ، جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، ص٨٦ .

(٢) يشير إلى هذه الأهمية المتعلقة بالأمثال ما ذكرته نبيلة إبراهيم في كتابها : أشكال التعبير في الأدب الشعبي من حديث الكاتب الألمانى فريدريك زايلر عن المثل في كتابه : علم الأمثال الألمانية الذي نشره عام ١٩٢٢م بأنه (القول الجاري على ألسنة الشعب الذي يتميز بطابع تعليمي ، فإذا مس المثل حس المستمعين له فهو حينئذ ينتشر بينهم) .

- انظر : «أشكال التعبير في الأدبي الشعبي» نبيلة إبراهيم ، ص١٧٥-١٧٦ ، الطبعة الثالثة ، دار غريب ، القاهرة ، د.ت .

من خبرات السابقين عليه ومعارفهم ؛ ومن ثم تدعيم فضلية التواصل بين الأجيال .

وكانت بداية ظهور هذا الفاعل الفردي(غنية الأعرابية) في القصة المفسرة من خلال الوظيفة (قول) ؛ ومن ثم فإن أول قرينة تتشكل بها هي القرينة (قائلة) ، ولم يكن هذا القول منتجًا لغويًا عاديًا ، بل إنه يعبر عن إبداع يحمل من القيم ما دفع الجماعة للحفاظ عليه وتداوله[(١)] ؛ وهو ما يعني أن القرينة (قائلة) سرعان ما تتميز بقرينة أخرى (مبدعة) .

بناءً على ما سبق فإن الانتقال من بنية المثل (إنك خير من تفارق العصا) إلى التركيب الاستهلالي للقصة المفسرة له : (قالوا : هذا من قول غنية الأعرابية) يمكن من الوقوف عند مكون دلالي مفاده : لقد أسهمت الذات النسائية العربية –نموذجها شخصية غنية الأعرابية– من خلال فعلها الإبداعي في إثراء السياق الثقافي العربي ، والدليل على ذلك فعل الجماعة الشعبية التي قامت باستقباله وتداوله ، يشير إلى ذلك التركيب (قالوا) ، كما ترتب على هذا الفعل فعل آخر لا يقل عنه ألا وهو فعل الرواية الذي قامت بأدائه ذات ذكورية (الراوي في مجمع الأمثال) رأت في إبداع المرأة شيئًا يستحق البقاء[(٢)] .

وفقًا للتصور السابق فإن هناك منظومة للاتصال تتكون من :

---

(١) يرتبط هذا النهج من قبل الجماعة بما يتميز به تشكيل المثل من كونه «عبارة موجزة . . . تتضمن فكرة حكيمة في مجال الحياة البشرية وتقلباتها وتصاغ – عادة – بأسلوب مجازي يستميل الخيال ، ويسهل حفظه» .

– انظر : «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» مجدي وهبة ، كامل المهندس ، ص٣٣٢ .

(٢) تشير وضعية الراوي في مجمع الميداني إلى ما اصطلح على تسميته في علم السرد بـ (السارد الرئيس : Main Narrator) ، ويعني هذا المصطلح «السارد الذي يقدم السرد الكلي بما في ذلك كل الأجزاء المؤلفة له ، السارد المسئول في النهاية عن السرد بأسره» .

– انظر : «المصطلح السردي» جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، ص١٢٦ .

- مرسل : يمثله كل منالذات الأنثوية المبدعة للمثل (غنية الأعرابية) ، وبجانبها الراوي الذي قام بنقل هذا الإبداع مصحوبًا بالمورد .
- رسالة : المثل ومورده .
- مرسل إليه : تعبر عنه الجماعة المتلقية لهذا الإبداع والسياق المحيط بعملية ظهوره ، مع ملاحظة أن هذه الجماعة قد تشكلت بداية من فرد واحد كان داخل عالم الفن عبر عنه الراوي بقوله : (هذا من قول غنية الأعرابية لابنها) .

إن بداية الاتصال بين الذات الأنثوية وجماعتها مرت بأكثر من مرحلة بدأت بذاك المرسل إليه (الابن) الذي تجمعه بالمرأة المبدعة علاقة منطقية[1] ، ثم بعد ذلك تأتي الجماعة من فضاء الواقع لتشغل هذا الموقع إلى جوار هذا الكائن فنًا ؛ وهو ما يعني أن الذات الذكورية (الابن) كانت الأساس الذي انطلق منه إبداع المرأة (بنية المثل) من فضاء استقبال ضيق (غنية الأعرابية لابنها) إلى فضاء استقبال أكثر رحابة تعبر عنه الجماعة الشعبية بصفة عامة ؛ ومن ثم فإن بنية المثل والتركيب الاستهلالي يدخلان معًا في تركيب إسنادي فعلى يتدرج في تشكيله من العام إلى الخاص كالآتي :

- العام : قدمت المرأة العربية للسياق الحضاري إبداعًا نموذجه :
- الخاص : قالت غنية الأعرابية لابنها : (إنك خير من تفاريق العصا) .

ويعكس هذا التركيب الخاص لحظة نضج مرت بها تلك الذات لتقدم منجزًا فعليًا ذا طابع مميز عن غيره ؛ وهو ما يحتاج إلى تفسير يوضح كيف وصلت

---

(١) تعني العلاقات المنطقية بين الشخصيات «العلاقات التي تربط مثلاً بين أفراد الأسرة الواحدة (أخوة ، بنوة ، أبوة ، زوجية ، . . . الخ) وهي منطقية لأنها تقوم على روابط متعارف عليها في كل المجتمعات ولا حاجة لتبريرها وشرح أبعادها» .

- انظر : «مبادئ تحليل النصوص الأدبية» بسام بركة وآخرون ، ص٨٨ ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م ، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ، القاهرة .

شخصية المرأة إلى هذه اللحظة التي ظهرت فيها بهذه الهيئة الجمالية ، ويبين العوامل التي أدت إليها .

بمتابعة باقي مكونات التشكيل القصصي المفسر يتبين أن الذات الأنثوية قد اتخذت من السياق المحيط مادة ودافعًا في الوقت ذاته على الإبداع ، والفضل في ذلك يعود إلى شخصية الابن وأفعالها : (وكان عارمًا كثير التلفت إلى الناس) ، جاء هذا التركيب الوصفي من قبل الراوي سببًا يبرر من خلاله ما ستقوم به الشخصية من أفعال بعد ذلك[1] ، (فواثب يومًا فتى ، فقطع الفتى أنفه ، فأخذت غنية دية أنفه فحسنت حالها بعد فقر مدقع) ، إن القرينتين (عارم ، كثير التلفت) إلى جوار تشكيلها لشخصية الابن على المستوى النفسي تسهمان -إلى حد كبير في رسم الوسط (البيئة) الذي ستدور بداخله الأحداث ، إنه وسط ذو طبيعة ذكورية يتشكل من طرفين : الأول حاد الطباع (الابن) ، والثاني شخصية مجهولة الهوية يعبر عنها الفتى يأتي وجودها داخل السياق القصصي الشارح بغية إظهار هذه الطبيعة وما سيترتب عليها من آثار تمس الذات الأنثوية .

إن الطرفين تجمعهما علاقة تقوم على صراع باعثه رغبة الطرف الأول (الابن) في إثبات الذات وإظهار القوة أمام الطرف الثاني (الفتى) ؛ لذا كانت الوظيفة (وثوب) بمثابة المساعد[2] الذي استعان به (الابن) لتحقيق هدفه ، غير أن هذا الهدف لم يتحقق «فقطع الفتى أنفه» ، ولم يفد من هذا الصراع إلا شخصية الأم (غنية الأعرابية) ، (فأخذت غنية دية أنفه فحسنت حالها بعد فقر مدقع) ، إن الوظيفتين (وثوب) و(قطع) يعبران عن صراع ذكوري جاءت

---

(١) يطلق على هذه التشكيلات الواصفة للشخصية مثل : عارم ، وكثير التلفت مصطلح (الحوافز القارة) ، وتعني مثل هذه الحوافز : «بوصف كل ما يتصل بالبيئة والوسط والحالة وطبائع الشخصيات ، بينما تختص الحوافز الديناميكية بوصف تحركات الأبطال وأفعالهم» .

- انظر : «بنية النص السردي» حميد لحمداني ، ص٢٢ .

(٢) يراجع : هامش رقم (١) ص٥٧ .

نتيجته لصالح الذات الأنثوية (غنية الأعرابية) .

إذًا فإن الوظيفة (وثوب) في حقيقة الأمر لم تكن مساعدًا للشخصية الفاعلة لها (الابن) ، بل تجاوزتها إلى شخصية أخرى هي شخصية الأم ، يساعد على ذاك التجاوز العلاقة المنطقية بين الاثنين ، ولم يقتصر الأمر على الوظيفة (وثوب) وحدها ، بل يضاف إليها الوظيفة (قطع) من قبل الفتى .

ومن حاصل هذا الصراع الذكوري بين الابن والفتى تتشكل شخصية ثالثة كان لها أثر بالغ في تغير وضعية الذات الأنثوية داخل السياق القصصي ألا وهي شخصية المانح التي يمكن الوقوف عليها من خلال التركيب الفعلي : (فأخذت غنية دية أنفه ، فحسنت حالها بعد فقر مدقع) .

إن التطور الذي تم على مستوى الحدث بفعل وظائف الفتى والابن يكشف عن حالتين متناقضتين لشخصية المرأة : الأولى فقر شديد وحاجة ملحة للغنى جاءت نهايتها من خلال الوظيفتين : (وثوب) و(قطع) ، والثانية : غنى وحسن حال ، والفضل لذاك المانح الذي أعطاها دية ابنها نتيجة ما ألم به .

وتحيل شخصية المانح إلى سياق حضارى اجتماعي يقوم على فكرة العطاء من جانب المذكر تجاه المؤنث ؛ فالذات الذكورية هي المنوط بها القيام على شئون المرأة ، ورعايتها ، وتحقيق مطالبها بحيث تبدو هذه الذات الأنثوية بشكل يكاد يكون مستمرًا معتمدة على الرجل مستقبلة لأثر أفعاله عليها ؛ فما هذا الصراع الذكوري الحاصل بين الابن والفتى إلا إشارة إلى حركة فعلية على مستوى الواقع قوامها دلالات التعب والشقاء ، من جانب الراعي (الرجل) بغية تحقيق مستوى حياتي أفضل لرعيته ، وبالطبع فإن الأنثى بصفة عامة سواء أكانت زوجة أم أمًا أم أختًا هي جزء من تلك الرعية بشكل يجعل الرجل –إلى حد كبير– في موقع الفاعل المرسل بإزاء وضعية المرسل إليه المفعول التي تشغلها المرأة .

وقد يترتب على هذا العطاء تضحية من جانب تلك الذات الذكورية تعني سلبًا في مقابل هذا المبذول ؛ فتحول حال الأم من الفقر إلى الغنى لم يكن إلا

بعد أن فقدت شخصية (الابن) جزءاً من مكونها الجسدي (فقطع الفتى أنفه) ، هكذا الحال بالنسبة لهيئة الرجل الفعلية داخل فضاء الواقع الذي قد يتعرض لأزمات كثيرة في سبيل التأكيد على دوره بوصفه فاعلاً مرسلاً ، ولعل حياة الصراع التي عاشها العربي القديم في شكل حروب كانت تنشأ بين الحين والآخر دليل على هذا الدور الذي حرصت عليه الذات الذكورية العربية بالتوازي مع وضعية تتميز بالسكون والاستقرار -إلى حد كبير- ألا وهي وضعية المرسل إليه (المرأة) المفيد من نتاج هذا السياق الذكوري المتسم بالحركة شبه الدائمة .

وقد تصل هذه التضحية المصاحبة للعطاء بالذات الذكورية إلى درجة بالغة من الخيال يمكن وصفها بالخرافية ، يشير إلى ذلك قول الراوي : (ثم واثب آخر فقطع أذنه ، فأخذت ديتها فزادت حسن حال ، ثم واثب آخر فقطع شفتيه ، فأخذت الدية) .

مما سبق يلاحظ أن الراوي عمد في تشكيله لهذه الرسالة الاتصالية المبنية على الإرسال من المذكر المانح للمؤنث الممنوح على التدرج من المنطق الذي يمكن قبوله عقلاً (فقطع الفتى أنفه) إلى درجة عالية من درجات الخيال (ثم واثب آخر فقطع أذنه) ، حتى وصل الأمر بالشخصية الذكورية (الابن) إلى مرحلة أقرب إلى الأسطورية (ثم واثب آخر فقطع شفته) فتوالى عمليات السلب التي تعرضت لها تلك الذات يدل على رغبة مصحوبة بإصرار في تحقيق الإفادة الكاملة للآخر (المؤنث) ، وذلك عبر منظومة من الصراع الذكوري تتشكل من متواليات ثلاث تبدأ كل واحدة منها دائمًا بمبادرة من جانب المذكر (شخصية الابن) ، يعبر عن هذه المبادرة (وثب) ، يليها رد فعل من جانب الطرف الثاني ذي الطبيعة الذكورية الذي يصل بالحدث إلى درجة كبيرة من التعقيد من خلال الوظيفة (قطع) التي اشترك في إنتاجها شخصيات ثلاث : (الفتى ، آخر ، ثم آخر) ، ثم تأتي النهاية دائمًا في صالح الأنثى التي تتلقى بصفة مستمرة الأثر الإيجابي الناجم عن هذا الصراع الذكوري عبر الوظيفة (أخذ) .

أما عن البعد الأسطوري لشخصية (الابن) فتتضافر في تشكيله متواليات الصراع الثلاث ؛ إذ إن عملية السلب التي تعرض لها بداية (فقطع الفتى أنفه) لم تكن عائقًا له في الاستمرار في الطريق الذي رسمه لنفسه ، وهو أن يكون مصدر نفع للآخر (المؤنث) الذي يشغل بالنسبة له منزلة رفيعة ، وقد يبدو ذاك الابن لأول وهلة نموذجًا لشخص مندفع أحمق يثير المتاعب دائمًا بأفعاله ، ولكن سرعان ما تبرهن الأحداث بعد ذلك أنه على النقيض[1] ، والدليل على ذلك أن تلك الشخصية قد تعرضت لعملية سلب ثانية (ثم واثب آخر فقطع أذنه) ، ولم تسفر هذه العملية عن ضعف أو تحول في موقفها يجعلها تتوقف أو تحيد عن الغاية التي وضعتها نصب عينيها ، ثم تأتي عملية السلب الثالثة لتؤكد على كون تلك الشخصية غير عادية (ثم وثب آخر فقطع شفته) ؛ إذ تسير في طريق تتناقص فيه تدريجيًا على المستوى الحسي الجسدي قد يصل بها في النهاية إلى درجة الفناء الكامل (الموت) .

لقد وظف الراوي الوظيفة (قطع) مع الوظيفة (وثوب) بغية إبراز هذه السمة الأسطورية وفي الوقت نفسه المثالية للمذكر (الابن) من خلال تشكيل سردي يعتمد على التكرار والتتابع اللذين أظهرا هذا المذكر في موقف المضحى المانح من أجل إسعاد المؤنث في إطار بناء قصصي يرتبط بواقع خارجي يشير إلى سياق ثقافي اجتماعي يميز -إلى حد كبير- المجتمعات العربية الإسلامية التي تشغل المرأة فيها جزءًا من موقع المفعول لأجله بالنسبة لفكر الرجل الذي يتحرك ويعمل من أجل الوصول إلى غايات ، وتحقيق أهداف للذات الأنثوية نصيب منها .

---

(١) يقارب هذا التصور شخصية البطل في القص الشعبي ذي السمة الأسطورية الذي يظهر فيه في البداية صغيرًا يحمل بعضًا من صفات الضعف والنقص ، ولكنه في الوقت نفسه يحمل معه قوة عظيمة تنمو معه وتدفعه إلى تحقيق الشئ الكبير .

– انظر : «البطولة في القصص الشعبي» نبيلة إبراهيم ، ص٢١ ، سلسلة «كتابك» ، العدد (١٤) ، دار المعارف ، القاهرة ، د .ت .

بناءً على ما سبق فإن التشكيل السردي لشخصية الابن يشير إلى قيمتين دلاليتين يمكن صياغتهما على النحو الآتي :

- يعمل الرجل من أجل المرأة وأشياء أخرى .

وقد تتعرض الذات الذكورية خلال ممارستها لهذا الفعل الحركي لمخاطر قد تصل بها إلى درجة الموت ، عندئذ يتطور ذاك الفعل (يعمل) إلى حد أن :

- يضحى الرجل من أجل المرأة وأشياء أخرى .

من هذه الأشياء فكرة المثالية التي تصبوا إلى تحقيقها الذات البشرية بصفة عامة على المستوى الذاتي (الفردي) و(الجمعي) ؛ فبالنظر إلى صنيع الابن يلاحظ أن الإصرار على المواجهة بالرغم من الخسائر التي ألمت به يأتي إيمانا منه بفضيلة البناء على مستوى الآخر(الأنثى/ الأم) ، وهذه قيمة أخلاقية إنسانية وعربية لها ما يدعمها في الإسلام ، ومن الشواهد قوله تعالى : ﴿وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾[1] ، يضاف إلى هذا -أيضًا- فكرة الوجود المميز التي تحرص عليها الذات على مستوى جماعتها ؛ فمنظومة الاتصال الإيجابي التي تحققت عبر المنح من المذكر (الابن) إلى المؤنث (الأم) بالتأكيد ستكون نتيجتها الثناء من قبل الجماعة تجاه هذه الذات الذكورية التي تستحق أن توصف بالقرينة (بار) ، وقد ظهر هذا -بداية- من خلال المفعول المؤنث (غنية الأعرابية) عبر إبداعها الفني :

أحلفُ بالمروة حــقًّــا والصَّــفــا

إنك خــيــرٌ من تفــاريق العــصــا

لقد حرص الراوي على الإتيان بتلك البنية الإبداعية ختامًا للسياق القصصي المفسر بغية إظهار الجزاء الذي ناله المذكر من وراء تضحيته وتجاوز حد الوجود المميز على مستوى الجماعة إلى مرحلة الوجود في الإبداع ؛ وهو ما يعني الحضور المتواصل بين الأجيال الذي تحقق بالفعل بعد أن تحول هذا الإبداع

---

(١) سورة الإسراء ، من الآية : ٢٣ .

الشعري من ملكية خاصة إلى ملكية عامة بعد أن صار مادة مثلية تتداولها الألسنة وتستدعيها في المواقف التي تتطلبها عندما تكون هناك حاجة إلى ضرب مثل حول الشئ الذي يعم نفعه[١] .

بهذا الختام تتضح الطبيعة الدائرية لذلك التشكيل القصصي المكون من بنية المثل ، والسياق السردي المفسر له ؛ فقد انتهت القصة من حيث بدأ الراوي داخل مجمع الأمثال ، وتبين الدور الذي يمكن أن تقوم به الذات المؤنثة فيما يتعلق بالسياق الحضاري العام ، ونموذجه تلك البنية الإبداعية التي قدمها عالم الفن (القصة المفسرة للمثل) على لسان إحدى شخصياته ، وقد رأت فيها الجماعة الشعبية ما يجعلها جديرة بالبقاء ، فانتقلت بواسطتها من نوع أدبي إلى آخر ؛ فبعد أن كانت في البداية منجزًا شعريًا أنتجته ذات فردية مبدعة صارت بفضل عمليات التحوير والتهذيب[٢] التي تعرضت لها داخل فضاء الاستقبال مستهلكًا شعبيًا يتمتع بمساحة أوسع من الانتشار .

وإلى جانب بعض الإشارات الأسطورية التي يمكن ملاحظتها من خلال وظائف شخصية (الابن) تأتي إشارات أخرى تتميز بطابع حقيقي تاريخي مثل : القرينة (أعرابية) ، والدالان :(الصفا ، والمروة) اللذان يشيران إلى بقعة مكانية لها وجود حقيقي ، ومثل هذه الإشارات تضفي على السياق القصصي

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٥٢ .

(٢) أوضح فريدريك زايلر في كتابه «علم الأمثال الألمانية» :(أن الشعب بوصفه كلاً لا يستطيع أن يخلق شكلاً أدبيًا مكتملاً ، وإنما يعتمد كل خلق وكل ابتكار على شخصية مفردة ، فإذا مس المثل حس المستمعين له ، فهو حينئذ ينتشر بينهم ؛ وعندئذ يتعرض المثل للتحوير والتهذيب حتى يوضع في قالبه القانوني بوصفه مثلاً شعبيًا) .

– انظر : «أشكال التعبير في الأدب الشعبي» نبيلة إبراهيم ، ص١٧٦ .

بعدًا تاريخيًا يجعله مزيجًا من الحقيقة والخيال معًا[1] .

وبناءً على ما سبق فإن شخصية المرأة في إطار هذه البنية السردية كانت موضوعًا(مفعول) لذات ذكورية فاعلة (شخصية الابن) حرصت على تغيير حالها إلى الأفضل ، ولكن سرعان ما تحولت المرأة من موقع المفعول المتلقي للأثر من خلال علاقة الرغبة هذه إلى موقع الفاعل المرسل الذي جعل من تلك الذات الذكورية قيمة جمالية (قدوة) تبحث عن السائرين خلفها والمجاوزين لها ، إضافة إلى ذلك فإن هذا المذكر أضحى موضوعًا لإبداع فني يتيح له حضورًا عبر الأجيال ، وهو ما يشير إلى علاقة مثالية متوازنة ينبغي أن تكون قائمة بين المذكر والمؤنث ، هذه العلاقة تتأسس على مبدأ الأخذ والعطاء ، فإذا كان الرجل يمنح بالقدر الذي يحقق للآخر (المرأة) سعادته ، فإن على ذاك الطرف المتلقي دورًا لابد أن ينهض به يتمثل في الإسهام بما يساعد الذات الذكورية على البناء على المستويين الذاتي والجمعي ؛ وهو ما يقارب الجماعة البشرية من فضاء المثالية عبر فضيلة التكامل التي تقوم على واجب كل طرف -المذكر إلى جانب المؤنث- في سد ما يحتاج إليه الطرف الآخر .

إذًا مما سبق يتضح قدرة الوعي الجمعي على توظيف ثنائية (الذات والموضوع) ، أوالفاعل والمفعول من أجل إظهار هذه العلاقة الإيجابية بين المذكر والمؤنث ؛ لقد كانت المرأة -بدايةً- موضوعًا محل اهتمام الذات الذكورية (الابن) ، ثم لم تلبث أن أصبحت ذاتًا فاعلة جعلت المذكر في بؤرة اهتمامها يعبر عن ذلك بنية المثل (إنك خيرٌ من تفاريق العصا) ، التي انتهت إليها

---

(١) يحيل هذا التصور إلى التفرقة الدقيقة بين المصطلحين : Myth وLegend ، والاثنان يعبران عن مدلول واحد هو (الأسطورة) ، غير أن الأول يعني الأسطورة التي تحمل جزءاً من الحقيقة والتاريخ ، وقد أطلق عليها مصطلح : الأسطوريخية مثل : شخصية عنترة ومجنون ليلى ، أما المصطلح الثاني (Myth) فيعبر عن الأسطورة المتميزة بطابع خيالي محض .

-انظر : «من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي» محمد رجب النجار ، الجزء الأول ، ص٥٢ .

أحداث القصة المفسرة وتعد بمثابة لحظة التنوير بالنسبة لها ولم يكن لهذا التحول أن يقع لولا إدراك المرأة أنها نالت ما تستحق من الرجل الذي وصل في عملية المنح إلى درجة بالغة من الخيال .

ولا شك في أن المرأة هنا قد وقع عليها فعلان : **الفعل الأول** فشل الابن وضعفه وتخاذله وهو فعل سلبي ، **والفعل الثاني** جاء رد فعل لشخصية الابن الضعيفة ؛ إذ تم التعويض عن أعضائه المفقودة في معترك الحياة برأس مال حافظ على الكيان الاقتصادى والاجتماعي للمرأة ، ولكن المنجز القولي للأعرابية لا يخلو بالطبع من السخرية ، وإن كان يعلن قسوة الحياة الإنسانية التي تتأسس على كيانات مادية يمكن أن تجد فيها الذات عزاءً عن كرامتها المستلبة ، وهذا بالطبع يمكن أن يضعه القاص العربي على سبيل السخرية من الضعف الإنساني الذي لايمكن أن يسود في المجتمع القبلي الحريص على الكرامة والكبرياء ؛ لذلك فالنص –بقراءة مغايرة– يسخر من ذاك الضعف الذي يجعل الإنسان يخسر جسده وكرامته ويرضى بالمقابل الاقتصادى الذي لن يجد من يحميه .

هذه القراءة تضع المنجز الجمالي (بنية المثل) في فضاء الاحتمالات الدلالية التي يمكن أن تتضمن الشئ ونقيضه كما هو الحال بالنسبة لهذا الشاهد ؛ وهو ما يدخل هذه القراءات في علاقة تقوم على مصطلح التضاد وفق منطوق اللغويين ، هذه العلاقة تحيل إلى فكرة النموذج الثابت الذي يقدمه عالم القص في مقابل المتغير على مستوى القراءة الذي يحيل إلى حركة الحياة وتحولاتها ؛ فالقصة (المورد) التي أنتجت هذه البنية الجمالية (المثل) لايمكن أن تتشابه بالضرورة مع المواقف الدرامية الأخرى المنبثقة من سياق الحياة التي تستدعي حضورها (مضرب المثل) ، بل يمكن أن تكون في فضاء المعنى المقابل لها .

وإلى جوار هذا النموذج الذي يبدو فيه الموضوع (المرأة) مفيدًا لفضاء الذات الراغبة فيه يأتي نموذج آخر تؤدي من خلاله المرأة دورًا مؤثرًا يتمثل في إكمال الناقص في حياة الذات الذكورية التي جعلت المؤنث في دائرة اهتماماتها :

٢- موضوع الحب:

* إياكِ أعْنِي واسمعي يا جارة

أول من قال ذلك : سهل بن مالك الفزاري ، وذلك أنه خرج يريد النعمان ، فمر ببعض أحياء طيئ ، فسأل عن سيد الحي ، فقيل له : حارثة بن لام ، فأم رحله ، فقالت له أخته : انزل في الرحب والسعة ، فنزل ، فأكرمته ، ولاطفته ، ثم خرجت من خبائها ، فرأى أجمل أهل دهرها ، وأكملهم ، وكانت عقيلة قومها ، وسيدة نسائها ، فوقع في نفسه منها شيء ، فجعل لا يدري كيف يرسل إليها ، ولا ما يوافقها من ذلك ، فجلس بفناء الخباء يومًا ، وهي تسمع كلامه ، فجعل ينشد ويقول :

يا أختَ خيرِ البدو والحضارة
كيف ترينَ في فتى فزارة
أصبح يهوى حرةً معطارة
إياكِ أعْني واسمعي يا جارة

فلما سمعت قوله عرفت أنه إياها يعني ، فقالت : ماذا يقول ذو عقل أريب ، ولا رأى مصيب ، ولا أنف نجيب ، فأقم ما قمت مكرمًا ، ثم ارتحل متي شئت مسلما ، ويقال أجابته نظما :

إنِّى أقولُ يا فتى فزارةْ
لا أبتغي الزَّوج ولا الدعارةْ
ولا فراقَ أهْل هذي الجارة
فارحلْ إلى أهلِك باستخارةْ

فاستحى الفتى ، وقال : ما أردت منكرًا ، واسوأتاه ! ، قالت : صدقت ، فكأنها استحيت من تسرعها إلى تهمته ، فارتحل ، فأتى النعمان ، فحياه ، وأكرمه ، فلما رجع نزل على أخيها ، فبينا هو مقيم عندهم تطلعت إليه نفسها ،

وكان جميلاً ، فأرسلت إليه أن اخطبني إن كان لك إلى حاجة يومًا من الدهر ، فإني سريعة إلى ما تريد ، فخطبها ، وتزوجها ، وسار بها إلى قومه»[1] .

تجسد بنية المثل منظومة للاتصال الحواري بين طرفين : منجز ناطق ومستقبل يرجى منه الاستماع ، وتأتي جملة الاستهلال لتقف -بداية- على طبيعة الشخصية المنجزة لهذا القول ، ويتضح أنها ذات ذكورية أرادت أن تقيم نوعًا من التواصل مع شخصية نسائية ؛ كي تحقق من ورائه غايات محددة ؛ ومن ثم فإن هناك علاقة للرغبة تبدو ملامحها من خلال بنية المثل وجملة الاستهلال تتمثل في :

- ذات : شخصية الرجل (سهل بن مالك الفزاري) .
- موضوع : الاتصال بالأنثى عبر منجز كلامي يشير إليه تشكيل المثل .

ومن الواضح أن هذا التشكيل له حضور واسع داخل فضاء التداول من خلال ذوات قامت بالاستعانة به في ظل سياقات ومواقف استدعت وجوده ، يعبر عن هذا التصور منطوق الراوي الكائن في الاستهلال : (أول من قال ذلك) ، وإذا كان الميلاد الأول له قد جاء من خلال شخصية الرجل في ضوء موقف بعينه ، فإن ذلك لا يعني أن يكون مقصورًا على الشق الذكوري المكون لفضاء التداول ، بل قد تقوم باستهلاكه ذوات أنثوية ترى فيه وسيلة يمكن توظيفها للوصول إلى مآرب بعينها ؛ فالملكية العامة التي تسم المنتج المثلى تجعل منه مستهلكًا عامًا يشمل كل أفراد الجماعة بشقيها المذكر والمؤنث[2] .

يقود هذا التصور إلى القول بأن استحضار هذا القول الموجز (المثل) داخل فضاء التداول هو استحضار بشكل غير مباشر للسياق الذي خرج منه بما يتضمنه من تشكيلات حكائية مهدت لظهوره ، وبالنظر إلى هذا السياق يلاحظ أن أول ظهور للشخصية المنجزة لبنية المثل جاءت من خلال فعل يعبر عن حالة

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٦٦-٦٧ .

(٢) يراجع : هامش رقم (٢) ص٤٨ ، وهامش رقم (٢) ص٨١ .

نقصان أو فقدان ألا وهو الفعل (خرج)[1] الذي يعني حركة على مستوى المكان رغبة في تغيير وضعية قائمة بأخرى ؛ وهو ما يشير إلى تشكيل نصي غائب يعبر عنه بناء استفهامي مفاده : ما الدافع وراء قيام الشخصية بهذه الرحلة؟ .

وإذا كانت العلل غير معلومة فإن وجهة الشخصية جاءت واضحة محددة (يريد النعمان) ، ومن ثم فإن إطار المكان الذي سيشهد التقاء البطل بهدفه ذو طبيعة ذكورية ، هكذا فطنت الشخصية بوعيها أن المنوط به إكمال الناقص في بنائها الحياتي ذات ذكورية تملك من الوسائل ما يؤهلها للقيام بهذا الدور ، وذلك في ضوء ما تطرحه البنية النصية الظاهرة من تصورات بواسطة الراوي ممثل الوعي الجمعي .

إذًا فإن هناك علاقة رغبة أولية تتشكل من مكونين ذوي طابع ذكوري :

- ذات : شخصية الرجل (سهل بن مالك الفزاري)
- موضوع : القيام برحلة بحثًا عن أهداف كامنة في وعيها ترى أن تحقيقها يتسنى من خلال فضاء للمكان تسكنه شخصية ذكورية - أيضًا- هي (النعمان) .

حتى هذه اللحظة السردية لا يوجد للأنثى مساحة تشغلها لدى الذات الذكورية ؛ ومن ثم ستسعى البنية النصية إلى إحداث انسجام مع سياق الواقع الذي يتكامل بحضور المذكر والمؤنث معًا ؛ ففي منتصف رحلة الرجل كان له هذا التوقف (فمر ببعض أحياء طيئ ، فسأل عن سيد الحي ، فقيل له حارثة بن لام ، فقالت له أخته : انزل في الرحب والسعة ، فنزل ، فأكرمته) ، من خلال

---

(١) يقود إلى هذا الرأى التشكيل الذي عليه بعض الحكايات الشعبية ؛ فمن بين الوظائف المكونة لها (الفقدان) الذي يترتب عليه فعل الخروج من قبل البطل باحثًا عن هدفه ، ومعيدًا إلى بنائه الحياتي الاتزان .

- انظر : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص٩٦ .

هذا المنطوق السردي بدأت الأنثى (الأخت) في الظهور في وعي الرجل ، من خلال علاقة منطقية تجمعها بسيد الحى (حارثة بن لام) ؛ وهو ما يقود إلى نسق استفهامي صادر عن فضاء التلقي : هل كان الوعي الذكوري قبل البدء في تلك الرحلة متضمنًا حضورًا أنثويًا على هذا النحو؟[1] .

إن السؤال عن المذكر (سيد الحى) قد قاد إلى نتيجة هي ظهور الأنثى (الأخت) ، في وعي الرجل كانت أكثر مظاهره تأثيرًا (فرأى أجمل أهل دهرها ، وأكملهم ، فوقع في نفسه منها شيء) ، إن إرادة المذكر (يريد النعمان) ، والسؤال عنه (فسأل عن سيد الحى) ؛ هما بمثابة مرتكزات فنية هيأت لوجود الأنثى داخل فضاء الرجل ، وكأن عالم الفن عبر الميداني يريد أن يستحضر إلى وعي المتلقي فكرة الخلق الولى التي كان فيها آدم (-ممثل عالم الرجال- الشخصية الإنسانية الأولى التي ظهرت على مسرح الحياة ، وكان وجوده بمثابة السبب الممهد لوجود حواء -ممثلة عالم النساء- وبهذا الظهور اكتملت المقومات التي تكفل للحياة البشرية الاستمرار الذي يعكس حركة دائبة من قبل الإنسان داخل فضائه ، وقد تجسدت هذه الحركة فنًا عبر فعل الرحلة (خرج) الذي قام به (سهل) ، في أثناء هذه الحركة يظهر دور المرأة الذي لا غنى عنه في حياة الرجل عندما تمنحه بعضًا مما يحتاج إليه في سعيه ، يبدو هذا العطاء على مستوى الفن من خلال الأنساق التي تقوم بها المرأة (الأخت) : (فأكرمته ، ولاطفته) فتكون النتيجة هذا الاتصال الإيجابي بين الذكر والأنثى الذي يسهم بدوره في إعمار الحياة ، وقد عبر عنه سياق الفن بقول الراوي (فوقع في نفسه منها شيء) الذي يعد مؤشرًا على تحول المرأة من كيان مسموع من قبل

---

(١) يقود هذا البناء الإنشائي إلى تفرقة كائنة بين الحدث والحادثة داخل القصة القصيرة ؛ (فالحدث أو الفعل في القصة القصيرة فعل إنساني وإرادى مثلما هو الشأن في الدراما ، أما الحادثة فيمكن أن تكون فعلاً لا إراديًا أو من صنع الأقدار) .

- انظر : «الأدب وفنونه» محمد عناني ، ص١٠١ ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

الرجل إلى كيان مرئي ؛ ومن ثم يتحقق حضورها كاملاً داخل فضائه ، هذا الحضور الذي جاء تدريجيًا وسط بيئة يهيمن عليها طابع ذكوري ينظر فيها إلى المرأة على أنها من الحريم ، هذا اللفظ الذي يشير حسب القاموس العربي[١] إلى فارق بارز بين الرجل والمرأة في ظل واقع ثقافي واجتماعي يتيح للرجل دور الفاعلية والحركة المستمرة ، وفي المقابل لا تجد المرأة لنفسها إلا موقع المفعول الساكن المستقر الذي يتلقى ثمار أفعال الرجل[٢] ، وقد جاء التشكيل السردي المفسر مجسدًا لهذه الوضعية ؛ إذ يلاحظ وجود ثلاث شخصيات ذكورية هي : (سهل بن مالك) و(النعمان) و(الحارثة بن لام) ، في مقابل حضور شخصية نسائية واحدة هي الأخت ، يضاف إلى ذلك حضور المرأة الذي جاء متدرجًا ؛ لقد كانت في البداية مجرد صوت يسمعه الرجل في وجود حاجز يحول بين الطرفين (الخباء) ، ثم اتسع فضاؤها بعد ذلك لدى الذات الذكورية ليشمل الرؤية الجسدية أيضًا .

بناءً على ما سبق في ضوء هذا الواقع الثقافي والاجتماعي فإن ثنائية (الرجل والمرأة) ترتبط بثنائية أخرى هي (المتحرك والثابت) ؛ فبحكم دور الفاعلية المتاح للرجل يصبح للأنساق الوظيفية التي يقوم بها أثرها في نعته بالقرينة (رحّال) في مقابل وضعية مغايرة للمرأة تميل للقرار خلف خبائها ؛ ومن ثم فإن علاقتها بالعالم وأداءها لأدوارها تجاه السياق المحيط يأتي من حالة الثبات -في الغالب- ؛وهو ما يدعو لأن توصف بالقرينة (ثابتة) التي تجعلها أشبه

---

(١) يشير لفظ حريم إلى نساء الرجل وما يتكفل بحمايته ، وكل ما يدخل في الدار مما يغلق عليه الباب .

- انظر : «القاموس المحيط» ، مادة : حرم .

(٢) كان هناك واقع ثقافي رسم -بشكل كبير- ملامح حياة العرب منذ الجاهلية جعل من الرجل قيمًا على المرأة وصيًا عليها يعمل من أجلها ويحمل السيف دفاعًا عنها ، ونتيجة هذه الوضعية للرجل ظهر ما يسمى بالحمى الذي يعد نواة أساسية لمفهوم الملكية الخاصة .

- انظر : «المرأة بين الميثولوجيا والحداثة» خديجة صبار ، ص٤٤-٤٥-٤٨ .

بالمكان في سكونه واستقراره ، المكان الذي يمثل للذات الإنسانية -بصفة عامة- المأوى (السكن)الذي تحتاج إليه ؛ كي يتحقق لها شيئ من الاستقرار والاتزان النفسيين اللذين ترجوهما من وراء ما تنجزه من أدوار ، هكذا جاء البناء السردي ليعبر عن تلك الثنائية عندما أشار إلى اللقاء الذي انعقد بين الرجل والمرأة من خلال وضعية ذات طابع حركي للرجل (سهل بن مالك) بإزاء وضعية ذات طابع سكونى للمرأة (الأخت) يعبر عنها الدال خباء[1] .

في ضوء هذه الثنائية تتشكل علاقة للرغبة تجمع في معناها القريب بين الرجل الراغب (الفاعل) والمرأة المرغوب (المفعول) ، وفي معناها العميق تجمع بين الإنسان والمكان ، وبتصعيد الدلالة تصبح علاقة الرغبة جامعة بين الإنسان والحياة التي نسجها بخياله وتمنى أن يكون له وجود فيها ، فتسمو به وتحقق له الإشباع الذي يريد على المستويين الذهني والوجداني ، وتتشكل هذه العلاقة فنًا من خلال منطوق الراوي (فجعل لا يرى كيف يرسل إليها ؛ ولا ما يوافقها من ذلك ، فجلس بفناء الخباء يومًا ، وهي تسمع كلامه ، فجعل ينشد ويقول) يحمل هذا التشكيل الفني وجهة نظر مفادها أن سعى الإنسان داخل العالم ليس بالضرورة أن يكون مبنيًا على علم يقينى يتضمن ما يتوافق مع متطلبات هذا العالم ، بل إن العلاقة بين الاثنين تقوم على افتراضات يتم اختبار مدى صلاحيتها والأثر الذي تتركه من خلال العمل بها وعرضها على سياق الواقع ؛ لذا جاء المنجز الشعري من قبل الذات الذكورية مجسدًا لافتراض يرى في هذا التشكيل الإبداعي الوسيلة الأرجح التي تحقق للرجل رغبته في الاتصال بالمرأة ، كما يعد هذا المنطوق برهانًا على أكثر من دلالة تتمثل في : بلاغة

---

(١) لهذا المزج الحاصل بين المرأة والمكان حضور واضح داخل السياق الثقافي العربي ، ومن الأمثلة الواضحة عليه ما ورد في النص القرآنى ، وعلى وجه التحديد ما جاء في سورة الروم في قوله تعالى : ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ سورة الروم ، الآية : ٢١ .

الرجل وحكمته في التعامل مع المرأة ؛ إذ ارتقى خطابه معها بما ينسجم ومكانتها على المستوى الاجتماعي ؛ إنها منعوتة بصفات تميزها عن الغير داخل السياق ؛ فهي (أجمل أهل دهرها ، وأكملهم ، وكانت عقيلة قومها ، وسيدة نسائها) ؛ إذًا هي ليست امرأة عادية ، بل هي بمثابة الحلم الذي لابد أن يصعد إليه موظفًا فضيلة جمالية ؛ ليجعل منه حقيقة كائنة على الأرض ، فلم يجد إلا الخطاب الشعري الذي يخترق البنية الظاهرة للكيان الإنساني واصلاً إلى الأعماق .

وقد أُرسِل هذا الافتراض إلى فضاء المؤنث لاختبار صلاحيته ، فكانت النتيجة «فلما سمعت قوله عرفت أنه إياها يعني ، فقالت : ماذا يقول ، فأقم ما قمت مكرمًا ، ثم ارتحل متى شئت مسلما ، ويقال أجابته نظما :

إني أقول يا فتى فزارة
لا أبتغي الزوج ولا الدعارة
ولا فراق أهل هذي الجارة
فارحل إلى أهلك باستخارة»

من الواضح أن مفهوم الرسالة الشعرية قد فهم خطأً لدى الطرف المرغوب فيه (الموضوع/الأخت) ، هذا الفهم الخاطئ يحيل إلى سياق إنساني أعم مفاده أن الغايات قد لا تدرك بمجرد سلوك الطرق المؤدية إليها ، وإنما لابد من التحلي بعدة قيم أهمها : الصبر والإصرار وإعادة المحاولة وتجريب وسائل أخرى يمكن أن تؤدي في النهاية إلى الأهداف المرجوة ، وهذا ما فعلته الذات الذكورية الراغبة في موضوعها (شخصية المرأة) ؛ إنها لم تقف مستسلمة عند سوء الحظ الأولي[1] الذي طرأ عليها ، بل تجاوزته مستعينة بأداة أخرى قد تمكنها

---

(١) يشير هذا التعبير (سوء الحظ الأولي) إلى وظيفة من الوظائف التي تعترض طريق البطل داخل القص الخرافي .

- انظر : «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص٨٩ .

من هدفها ألا وهي خطابها النثرى «فاستحى الفتى ، وقال : ما أردت منكرًا ، واسوأتاه» .

إن هذا الخطاب يعني أن شخصية الرجل قد تجاوزت في سعيها إلى الغاية القرينة (راغبة) إلى القرينة (مصرة) التي مهدت الطريق لهذا اللقاء بين المذكر والمؤنث الذي به يتكامل الكيان الإنساني ليصبح شخصية واحدة بإمكانها - وفق صفة الخلافة التي اقترنت بها منذ ظهورها-[1] الاقتراب بهذا الكون من درجة المثالية «فأرسلت إليه أن اخطبني ، إن كان لك إلى حاجة ؛ فإنى سريعة إلى ما تريد ، فخطبها ، وتزوجها ، وسار بها إلى قومه» .

إذًا لقد خرجت الذات لتبحث عما يسد نقصًا لديها ، فكانت نتيجة رحلتها هذا الحصول الذي يؤكد على التقاء البطل بأهدافه ، وقد عبر عن هذا اللقاء فعل الزواج ، وكانت المرأة هي التجسيد الفني للغاية التي يبذل من أجلها الجهد ، وتحتاج إلى أن توظف الذات الإنسانية ما يتاح لها من إمكانيات في سبيل إدراكها[2] .

وتحيل هذه الرحلة إلى قصة الخلق الأولى التي شهدت نقصًا تمثل في هذا الضلع الناقص الذي أُخِذ من آدم (وخلقت منه حواء ؛ وهو ما يعني أن المرأة تعكس نقصًا في كيان الذات الذكورية تحرص على إكماله والحصول عليه ، وعندما تناله يتحقق لها الاكتمال الذي تريد ، وكأن الرجل في سعيه تجاه المؤنث

---

(١) يعبر عن هذه الصفة قوله تعالى : ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً﴾ سورة البقرة ، من الآية : ٣٠ .

(٢) «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص١٢٢-١٢٦-١٣٤ .

إنما يسعى إلى هذا الذي أخذ منه ؛ ومن ثم يتحقق له إشباع واستقرار يحرص عليهما(٣) .

في ضوء هذا التصور ، وبناءً على علاقة الرغبة التي تشكلت من الذات الذكورية وموضوعها (المرأة) يمكن القول : إن الحياة البشرية بشقيها : الرجل والمرأة تمثل تفكيكًا لأول شخصية إنسانية ظهرت في الوجود (آدم)) .

ب- المرأة بوصفها موضوعاً سلبياً:

يتضمن مجمع الميداني إلى جانب النماذج التي تشير إلى المرأة بوصفها موضوعًاإيجابيًا نماذج أخرى تشغل فيها المرأة موقع المفعول السلبي الذي يؤثر-في حضوره وفي الارتباط به- سلبًا في السياق المحيط ، وبوجود هذا النموذج للمرأة يكون الراوي داخل مجمع الميداني قد وفق في تشكيل منظور متوازن تجاه الأنثى على مستوى الذات ، وعلى مستوى الموضوع -أيضًا- إذ لم تقتصر النظرة إليها على جانب واحد من جوانب تشكيلها ، بل تضمنت البعدين : الإيجابي والسلبي ؛ وهو ما يقرب صورتها داخل الفن من وضعيتها في سياق الواقع بوصفها ذاتًا إنسانية تحمل بداخلها جانب الخير وتعمل لأجله أحيانًا كما تنحاز إلى جانب الشر أحيانًا أخرى .

ومن الشواهد على هذا النموذج للمرأة :

١- المفعول المُغوِي:

«تحسبها حمقاء وهي باخس

---

(٣) يراجع :

- هامش رقم (١) ص٩٩ .

- «المرأة بين الميثولوجيا والحداثة» ، موضوع : أسطورة المرأة الضلع ، خديجة صبار ، من ص١١ إلى ص١٩ .

ويروى باخسة ، فمن روى باخس أراد أنها بخْس تبخس الناس حقوقهم ، يقال إن المثل تكلم به رجل من بني العنبر من تميم جاورته امرأة ، فنظر إليها ، فحسبها حمقاء لا تعقل ، ولا تحفظ ، ولا تعرف مالها ، فقال العنبري : ألا أخلط مالي ومتاعي بمالها ومتاعها ، ثم أقاسمها ، فآخذ خير متاعها ، وأعطيها الردئ من متاعي؟ ، فقاسمها بعدما خلط متاعه بمتاعها ، فلم ترض عند المقاسمة حتى أخذت متاعها ، ثم نازعته ، وأظهرت له الشكوى حتى افتدى منها بما أرادت ، فقال : تحسبها حمقاء وهي باخس»[1] .

تشير بنية المثل إلى ذات ناطقة تقدم خطابها إلى مرسل إليه ، يتضمن هذا الخطاب شخصية نسائية تعلق بها حكم له جانبان :

الأول : ظني قد تأسس على فروض غير مؤكدة ، ولم يتم استيضاح مدى صحتها ، كما يعبر عن ذلك الفعل (حسِب) .

الثاني : يقترب من درجة اليقين ويخالف في دلالته مضمون الحكم الأول .

وكلا الحكمين يرتبط بشخصية المرأة التي صار لها -وفق بنية المثل- وجهان : **الأول** مجاوز لحقيقتها يعبر عن هيئة يمكن نعتها بالزائفة ، وهو ما سيؤثر بدوره في منظومة التفاعل المنعقدة بينها وبين العالم ، أما **الوجه الثاني** فهو بمثابة الحقيقة غير المرئية التي تعمد المرأة إلى سترها عن العيون ، وكأنها ترغب في الاكتفاء بما سيتم إنتاجه من وجهات نظر عنها بناء على الوجه الظاهر منها .

إذًا فإن فضاء التلقي يقف من خلال بنية المثل على شخصيتين للمرأة يحتاج معهما إلى معرفة السياق الذي كان بمثابة البيئة المهيئة لخروجهما ، من هنا تأتي أهمية التشكيل القصصي الشارح الذي به يتضح كيف وصلت الذات الأنثوية إلى هذه الدرجة التي أضحت معها وجهتي نظر .

تأتي البداية مع هذا الاستهلال التعارفي الذي يوضح الراوي من

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص١٧٠ .

خلالهاالمضمون الدلالي للقرينة (باخس) ، وبعدها يوظف التركيب (يقال) الذي يحيل إلى فاعل غير معلوم نصًا قد يكون السياق الجمعي الذي جعل من البحث عن هذا الأصل الذي خرجت منه بنية المثل محل اهتمامه من أجل التعرف على وجهة النظر هذه ذات البعدين التي جعلت للمؤنث الإنساني بنيتين ظاهرة وعميقة ؛ ومن ثم يصبح النسق السردي المفسر بمثابة نائب فاعل يقوم بمهمة الكشف عن شخصيتين رئيستين :

الأولى : الحاكمة التي أصدرت الحكم على الذات الأنثوية .

الثانية : هذه الشخصية المحكوم عليها التي صارت موضوعًا يعرف بقرينتين : (حمقاء) و(باخس) .

بالوقوف عند الشخصية الأولى يلاحظ أنها ذات ذكورية تسببت حادثة من الحوادث التي لا دخل لها في صنعها[1] في تشكيل علاقة للرغبة تجمعها بامرأة (إن المثل تكلم به رجل من بني العنبر من تميم جاورته امرأة ، فنظر إليها) ، وقد كان العامل في تشكيلها وظيفتين : الأولى (جوار) للفاعل الأنثوي (المرأة) ، والثانية (النظر) للفاعل الذكوري (الرجل) ، فكانت النتيجة (فحسبها حمقاء ، فقال العنبرى : ألا أخلط مالى ومتاعى بمالها ومتاعها ، ثم أقاسمها ، فآخذ خير متاعها ، وأعطيها الردئ؟) ، لقد انبنى على الوظيفة (النظر) وجهة نظر ذكورية ترتبط برؤية حسية بصرية كانت بمثابة المرتكز لعدة دلالات تتعلق بالمرأة ، وكأن الهيئة الظاهرية للشخصية يمكنها أن تكون دليلاً كافيًا يقود إلى تحديد هويتها بدقة تساعد في التعامل معها ، هكذا أرادت الشخصية الذكورية أن تقول للمتلقي عبر عالم الفن الذي يمثله النسق السردي المفسر .

إذًا فإن التصور السابق يشير إلى فرضية تحتاج إلى اختبار مدى صحتها ودقتها داخل بناء الفن من جهة ، وداخل سياق الواقع من جهة أخرى ، مفادها أنه بإمكان العين الرائية أن ترسم مشهدًا متكاملاً للمرئي يتضمن ما يتعلق به

---

(١) يراجع : هامش (١) ص٩٦ .

من نعوت لا تقتصر على النواحى الظاهرية فحسب ، بل تتجاوزها إلى الأمور المعنوية : النفسية والاجتماعية ، وغيرها .

هذه فرضية يطرحها الفن في هذا البناء القصصي المفسر من خلال الرباط الحسي الذي انعقد بين المذكر والمؤنث وكانت أداته حاسة البصر(العين) ، فكانت النتيجة علاقة للرغبة تتكون من :

- ذات : شخصية الرجل .
- موضوع : إقامة رباط اجتماعي (زواج) مع المرأة بغية تحقيق مكاسب مادية .

من هذه العلاقة يتضح أن الذات الذكورية قد وظفت وجهة نظرها بطريقة تحقق لها ما تسعى إليه ألا وهو تغيير وضعيتها الراهنة على المستوى المادي بوضعية أفضل من خلال توظيف علاقتها بالأنثى عبر الوظيفة (زواج) .

من هذا التصور يتضح أن علاقة الرغبة هذه ذات طبيعة مزدوجة ؛ إذ يمكن النظر إليها من زاويتين : إحداهما إيجابية والأخرى سلبية على النحو الآتي :

- ذات : شخصية الرجل .
- موضوع : تكوين رباط اجتماعي بالوظيفة (الزواج) .

هذه هي علاقة الرغبة الظاهرة التي يبديها الرجل وتأتي مصحوبة بوجه مثالي يلقى تأييدًا على المستوى الجمعي ؛ فما من شك أن هذه العلاقة التي تجمع المذكر بالمؤنث من الأمور التي تلقى استحسانًا لدى الجماعة ، ويمكن القول -أيضًا- إن تلك الرغبة ذات الطابع الإيجابي هي بنية ظاهرة للرجل (قناع) تخفي وراءها بنية عميقة على النقيض تمامًا تظهر عبر علاقة أخرى للرغبة :

- ذات : شخصية الرجل .
- موضوع : الاستحواذ على ما يملكه الآخر (المرأة) .

هذه الطبيعة المزدوجة للرجل كانت المؤثر الأساسي في علاقته بهذا الآخرالذي قابلت رغبته بنسق وظيفي يمكن نعته بـ (المضاد) (فقاسمها بعدما خلط متاعه بمتاعها ، فلم ترض عند المقاسمة حتى أخذت متاعها ، ثم نازعته ،

وأظهرت له الشكوى حتى افتدى منها بما أرادت) ، إن البنية العميقة للرجل تعاملت مع المرأة ؛ بوصفها ذاتًا حمقاء في ظل موروث ثقافي غيب المرأة -إلى حد كبير- عقلاً ، واستحضرها من خلال أشياء أخرى منها الجسد[1] ؛ لذا فإن المرأة (الموضوع) بالنسبة للذات (الرجل) يتم التعامل معها من منظور متعالٍ يرى في العقلية الذكورية دلالات الهيمنة والاحتواء القادرة على النيل من الآخر (المرأة) وتحويله إلى تابع خاضع بصفة مستمرة ، وهو ما حاول الراوي ممثل الوعي الجمعي هدمه عبر النسق السردي المفسر والتشكيل المثلى الذي أفرزه ؛ ففي مقابل هذا المنظور الذكوري الذي لم ير في الأنثى إلا إنسانًا ضعيفًا أقل منه عقلاً وقدرة مما يساعد على احتوائه يأتي تعاطى المرأة بصورة سلبية مع تلك الرغبة المنتجة من قبل الرجل ، فتحولت وضعيتها من القرينة (حمقاء) وفق منظور رؤية الرجل إلى قرينة أخرى (باخس) ؛ لتنال ليس مما يملكه الرجل على المستوى المادي فحسب ، بل من موروث ثقافي ومنظور ذكوري يمنح هذا الأخير مكانة أعلى يتفوق بها على الآخر(المؤنث) .

وإذا كانت الكتابة النسوية في العصر الحالي يفترض (أنها ظهرت بوصفها محاولة لتدمير الثابت أو تهميشه في الثقافة الذكورية عن المرأة ، مثل : المرأة الشيء ، والمرأة الدونية لصالح بناء نموذج المرأة الإنسان)[2] ، فإن الراوي التراثي عبر مجمع الأمثال قد وظف المرأة (الموضوع) ليزيل تلك النظرة الذكورية ، ويقيم بدلاً منها علاقة متوازنة تعتمد نظرة مغايرة ترى في المرأة كيانًا إنسانيًا بإمكانه أن يتجاوز الرجل في قدراته العقلية ، وليس أدل على ذلك من هذه المرأة التي كانت قرينتها (باخسة) ذات طابع متعد ؛ إذ اتسعت ممتلكاتها التي حاول الرجل سلبها إياها لتشمل ما بحوزته ، وبتصعيد الدلالة فإن النسق الوظيفي للمرأة

---

(١) «وعي الذكورة والمرأة» حسين المناصرة ، مجلة فصول ، عدد (٦٦) ، ربيع ٢٠٠٥ ، ص١٨٣ .

(٢) السابق ، ص١٨٢ .

يتخطى حدود النواحى المادية إلى المخزون بداخل هذه العقلية الذكورية بهدف النيل منه وتدميره .

إذًا فإذا كانت الذات الأنثوية بالنسبة للرجل تمثل - على المستوى الظاهرى- موضوعًاسلبيًا ، فإنها في بنيتها العميقة تمثل النموذج الإيجابي (المساعد) لجماعة النساء في سعيهن تشكيل علاقة متوازنة مع جماعة الرجال بحيث ينظر كل واحد منهما إلى الآخر ؛ بوصفه ذاتًا إنسانية كاملة غير منقوصة .

بناء على ما سبق يمكن القول : أن الراوي أفاد من مفهوم (التورية) البلاغي في إقامة ذاك النسق السردي الذي يهدف من ورائه إلى نفي وجهة نظر قائمة وإثبات وجهة نظر جديدة لصالح المرأة ، ولصالح علاقة إيجابية يجب أن تكون قائمة بين الطرفين ، فجاء توظيفه للنداء الذكوري ذي المعنين : القريب (غير المقصود) الذي يشير إلى ذات تسعى للتواصل مع الآخر(الأنثى) في سبيل تكوين جماعة صغيرة (أسرة) تكون داعمة للسياق الجمعي الكبير(الجماعة) ، والبعيد (المقصود) الذي يعبر عن شخصية سالبة تهدف إلى سلب الآخرين حقوقهم[1] ، فكانت نتيجة هذا التشكيل السردي للتورية نسقًا دراميًا معاكسًا أنجزته المرأة ؛ لتعطل به الرغبة الذكورية وتهدمها ، وتبرهن في الوقت ذاته على خطأ الفرضية التي تفيد أنه بالإمكان الحكم على الأشياء وتكوين تصورات متكاملة حولها بالنظر الخارجي فقط دون الاقتراب منها والتفاعل معها بالقدر الكافي .

إذًا لقد أثبت منطوق الراوي أن المرأة بإمكانها أن تكون شخصيتين ظاهرةوعميقة ، كما هو الحال بالنسبة للرجل ، وأنها ليست أقل منه إمكانيات عقلية وفكرية ، وعندئذ يصبح المهم هو طبيعة العلاقة القائمة بين الطرفين

---

(١) «جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع» أحمد الهاشمي ، من ص٢٨٧ إلى ص٢٨٩ .

وكيف يمكن الإفادة منها في خدمة السياق الجمعي الذي ينتميان إليه ببعديه المحلي والعالمي .

وفي ضوء هذا التصور يمكن القول : إن نموذج المرأة الحمقاء التي حرصت الذات الذكورية على الاقتراب منه هو بمثابة نموذج سلبي بالنسبة للمذكر والمؤنث معًا ؛ فالنواة التي يقوم عليها المجتمع (الأسرة) تحتاج إلى شخصيات قادرة على الفهم والتدبير ، مع إمكانية الإسهام في خدمة الجماعة الكبيرة بما تتضمنه من عناصر قامت قيادة الأسرة بمكونيها : الرجل والمرأة بتأهيلها ؛ لذا حرصت المرأة من خلال أنساقها الوظيفية على نفي تلك القرينة (حمقاء) ، وإثبات قدرتها على الاتصاف بالقرينة (ذكية) رغبة منها في بناء علاقة جديدة مع الرجل تكون وضعيتها فيها أكثر إيجابية تتشكل من :

- ذات : شخصية الرجل
- موضوع : الارتباط بامرأة لديها من القرائن الذهنية والوجدانية ما يمكنها من المشاركة في تشكيل نواة اجتماعية ناجحة (أسرة مثالية) يمكن أن يفيد منها المجتمع .

وتعد هذه الرغبة الأنثوية نتاجًا لذلك المنظور السلبي من قبل المذكر الذي جعل منها موضوعًاسلبيًا عندما ارتكز في حكمه عليها على الجانب الظاهرى فقط .

ولم تقف هذه الرغبة عند حدود المرأة ، بل تجاوزتها إلى السياق الثقافي الذي حرص من خلال أسمى شخصياته (محمد ()على توظيف قيمة سلبية – قد تلتصق بالمرأة حال كونها موضوعًا– في تشكيل ذات أنثوية كاملة الإنسانية :

٢- المفعول المحظور:

«إياكم وخضراء الدّمن

قاله رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فقيل : وما ذاك يا رسول الله؟ فقال : المرأة الحسناء في منبت السوء ، وإنما جعلها خضراء الدمن ، وهي ما تدمنه

الإبل والغنم من أبوالها ، وأبعارها ؛ لأنه ربما نبت فيها النبات الحسن ، فيكون منظره حسنًا أنيقًا ، ومنبته فاسدًا»[1] .

يشير تشكيل المثل وسياقه الشارح إلى بنية تحذيرية صادرة عن السياق الثقافي في جانبه الراقى ألا وهو الجانب الديني مفادها تجنب تكوين علاقة للرغبة عناصرها :

- ذات : شخصية الرجل .
- موضوع : تكوين رباط اجتماعي (زواج) من خلال الارتباط بامرأة جميلة الشكل دون مراعاة البنية الاجتماعية التي خرجت منها ومدى صلاحيتها .

هنا يطرح الخطاب النبوي قيمة دلالية مفادها أن الذات الإنسانية ليست كيانًا مستقلاً بشكل مطلق يمكن النظر إليه ؛ بوصفه فردًا والحكم عليه من هذا الجانب فحسب ، بل لا بد من مراعاة أن الشخصية الإنسانية تتكون وتكتسب هويتها على المستوى النفسي والاجتماعي والأخلاقي من خلال روافد أهمها الأسرة التي منها خرجت وطبيعة الأنساق المعرفية والسلوكيات التي نشأت وتربت عليها عبر مراحلها الحياتية المختلفة ؛ فالذات البشرية الواحدة ليست كائنًا مفردًا ، بل هي في حقيقة أمرها مجموعة من الشخصيات تضافرت لتشكيل بنيتها في النهاية ، إنها في الواقع ليست صوتًا واحدًا يتكلم بما يفكر فيهأو يؤمن به ، ولكنها أصوات عدة تجمعت لديها بحكم وجودها وسط الجماعة وتأثرها بأفرادها وتأثيرها فيهم .

إذًا فإن البنية الظاهرة للمرأة وإن كانت مقبولة على مستوى الرؤية البصرية لا ينبغى أن تكون العامل الرئيس في إنجاز هذا النسق الوظيفي الذي تمثله الوظيفة (زواج) ؛ فالإنسان ابن بيئته ؛ إذ قد يكون الأساس الذي قام عليه هذا الكيان غير صالح .

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٤٦ .

ويؤكد هذا النداء التحذيري على إشكالية الرؤية المنقوصة للشخصية وما يترتب عليها من نتائج سلبية ، ويحرص على إبراز قيمة دلالية مفادها أن الذات الإنسانية -على وجه التحديد في شقها النسائي- ليست جسدًا فحسب ، بل هي عقل ووجدان ، وفي هذا النهي انحياز من جانب السياق الثقافي في مكونه الديني إلى شخصية المرأة ؛ فتواصل المذكر مع المؤنث الذي يؤسس لهذه الجماعة الصغيرة (الأسرة) لا ينبغي أن يكون مؤسسًا على عامل الجمال الظاهري وحده ، الأمر الذي ينقص من إنسانية المرأة ؛ إذ لا تعدو وفق تلك النظرة الذكورية السلبية كونها شيئًا تبهر العين رؤيته ؛ ومن ثم تحرص على اقتنائه ؛ فالسياق الثقافي بهذا التصور ينفي دلالة المرأة الجسد لصالح بناء نموذج المرأة الإنسان .

بناءً على ما سبق يمكن القول : إنه في الوقت الذي يعلى فيه الخطاب النبوي من شأن المرأةفإنه يرقى -أيضًا- من منظور الرجل ومن ورائه الذات الإنسانية عمومًاليصبح منظورًا أقرب إلى التكامل والشمولية في الحكم على المرئيات ؛ إذ كان قصور هذه النظرة سببًا في كون المرأة موضوعًا ذا طابع سلبي يعبر عنه التركيب (المرأة الحسناء في منبت السوء) ؛ ومن ثم جاء هذا النداء التحذيري لينفي هذه النظرة وموضوعها السلبي الناجم عنها في سبيل تشكيل علاقة للرغبة تتسع فيها دلالة الجمال بحيث تصبح غير مقصورة على الجوانب الحسية فحسب ، بل تتجاوزها إلى الأمور المعنوية التي تعد الأهم في منظومة العلاقات الإنسانية ؛ ومن ثم يصبح بناء هذه العلاقة مكونًا من :

- ذات : شخصية الرجل .
- موضوع : الارتباط بالمرأة الحسناء (المثالية) وفق ميزان الأخلاق والقيم المتعارف عليه على مستوى الجماعة .

وقد جاء التأكيد على هذه العلاقة في موضوع آخر من خلال الذات الناطقة للمثل ؛ إذ قال عليه الصلاة والسلام : «تنكح المرأة لأربع : لمالها ولحسبها

ولجمالها ولدينها ، فاظفر بذات الدين تربت يداك»[1] .

إن هذا النسق الإنشائي المعبر عن الأمر في الحديث يجعلمن المرأة موضوعًا يجب النظر إليه من قبل الرجل بطريقة تتجاوز سياق الواقع الذي يتعامل معها -غالبًا- وفق دلالات : (الجمال الحسي) ، (المال) ، و(البعد الطبقي) الذي يشير إليه الدال (حسب) وصولاً إلى شخصية المرأةوكيف تحرص على أن تجعل من نفسها كيانًا إنسانيًا راقيًا مميزًا عمن حوله من خلال ارتباطها بالمنظومة القيمية التي يرضاها المجتمع في أعلى مراتبها ألا وهي (الدين) .

وبالنظر إلى القرينة (باخس) في الشاهد السابق والقرينة (خضراء الدمن) في هذا الشاهد يلاحظ أنهما يشكلان ثنائية تحيل إلى وضعية ثقافية تتعلق بالمرأة ترى فيها كيانًا تغيب عنه -إلى حد كبير- مقومات الفكر والتعامل العقلي الواعي مع مفردات العالم المحيط ، وفي مقابل هذه الوضعية الذهنية الغائبة عن المرأة يتجلى حضورها المفرط جسدًا بصورة تجعل منه أداة فعالة في وصل هذا الكيان الإنساني (المرأة) بالعالم -كما ترى هذه الوضعية- فمن خلاله يتسنى له -إلى حد كبير- إشباع الناقص في بنيته الحياتية ؛ لذا كان تعامل الفن الذي يمثله الميداني مع هذه اللحظة التاريخية المأزومة متسمًا بقدر كبير من الإنصاف ، يبدو ذلك واضحًا عبر منظور رؤية المرأة في علاقتها بالرجل في الشاهد السابق والبنية التحذيرية التي يشير إليها تشكيل المثل ونسقه الحكائي الشارح في هذا الشاهد ، والغرض من هذا المسعى الفني هو تقويم خلل كائن -بدرجة ما- واقعًا وإعادة توازن مفتقد إلى بعض مفردات السياق التي تنحاز بطريقة يشوبها قدر من الإفراط إلى المذكر على حساب المؤنث .

بناءً على كل ماسبق يمكن القول في ضوء المثالين السابقين : إن القيم السلبية التي قد تلتصق بالمرأة في ضوء شغلها موقع الموضوع (المفعول) ليست

---

(١) «صحيح البخارى» أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخارى ، كتاب : النكاح ، الجزء التاسع ، ص١٢ ، حديث رقم ١٨ ، الطبعة الخامسة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م ، عالم الكتب ، بيروت .

نتاجًا لها ولأنساقها الوظيفية بشكل كلي ، ولكن للسياق المحيط والمنظور الذي يتعامل به معها دور مؤثر في إنجاز مثل تلك القيم ، وفي هذا الحال يتساوى الرجل مع المرأة ؛ فالذات الفردية ليست وحدها المسئولة بشكل مطلق عن بناء نفسها إما إيجابًا وإما سلبًا ، وإن كان لإرادتها الفاعلة دور ، ولكن يبقى لشخصية الآخر-فردًا كان أم جماعة إنسانًا أم غير إنسان- حضورها في ذاك التشكيل .

تعليق ختامي

بناءً على ما سبق يتضح أن تشكيل المرأة في ضوء ثنائية (الذات والموضوع) قد أكد على انسجام حاصل بين عالمي الواقع والفن في ظل منظومة التأثير والتأثر ؛ فشخصية المرأة مثلها مثل الرجل بإمكانها أن تكون ذاتًا فاعلة تؤثر بأفعالها في السياق المحيط ببعديه الجمعي والفردي ، كما تتغير هذه الوضعية لتصبح مفعولاً عندما تتحول إلى موضوع يشغل بال ذات أخرى تحرص عليه وتتوجه بأنساقها الوظيفية تجاهه .

ولا يقتصر هذا الانسجام على تغير الوضعيات فحسب ، بل يتجاوزه إلى هذه الثنائية التي تحملها كل شخصية إنسانية بداخلها ألا وهي ثنائية (الخير والشر) التي ظهرت من خلال تنوع أحوال المرأة بين الإيجاب والسلب ، فالذات سواء أكانت ذكرًا أم أنثى لا تسير فيما تنجزه من أفعال على وتيرة واحدة ، بل تتغير أفعالها وفقًا لمنظور الجماعة ومنظومة القيم التي تجعلها مقياسًا تزن به أفعال الفرد ، وما ينطبق على الذات الفاعلة ينطبق -أيضًا- على الموضوع الذي يأتي مندرجًا تحت أحد النوعين ، كما هو الحال بالنسبة لشخصية المرأة عندما تشغل حيز المفعول .

ولم يتوقف تغير الوضعية بالنسبة للمرأة عند حدود (الذات والموضوع) ، بل بداخل هذه الثنائية يتضح أن للذات الأنثوية هيئات مختلفة في ظل علاقتها بالسياق المحيط ؛ فقد كانت بمثابة العين التي تنظر من خلالها الجماعة إلى الخطر الذي يهددها (زرقاء اليمامة) ، وكانت المجير (فكيهة) الذي يظهر بما ينجزه قدرة على أن يكون صاحب وجهة نظر في قضايا الجماعة وإن لم يكن بالقول فإن

الفعل يأتي معبرًا ، وقد تجلى ذلك في قضية (الصعلكة) وتعاطي المرأة (فكيهة) معها .

وهي الزوجة (فاقرة) التي تؤثر طبيعة علاقتها بالرجل في ضوء المنظومة الجمعية (الأسرة) في البناء الاجتماعي الأكبر وذلك من خلال الاتجاه الذي تسير فيه أفعالها ، كما جاءت تجسيدًا للشخصية التي تمثل داخل البناء الحياتي للجماعة النموذج السالب الذي يسهم بدوره في إنجاز سياقات مأزومة تؤثر في تماسكها وفي مسيرها باتجاه المستقبل كما هو الحال بالنسبة لشخصية (جهيزة) ، وفي ضوء ذاك التغير -أيضًا- تجاوزت المرأة على يد الرجل هيئتها بوصفها كيانًا بشريًا لتصبح بمثابة الحلم الذي تحرص الذات على إدراكه تشير إلى ذلك شخصية (الأخت) في قصة المثل «إياك أعني واسمعي يا جارة» ، وهي (الأم) التي يعني الاهتمام بها والعطاء المقدم إليها من قبل الرجل علو مكانة الذات الذكورية وتحولها إلى قيمة إيجابية (قدوة) يمكن السيرعلى نهجها .

وقد جاء توظيف الوعي الجمعي للمرأة في نموذج (الحمقاء) ليؤكد الالتقاء الحاصل بين الواقع والفن في ظل إشكالية منظور الرؤية الذي يعد بمثابة الوسيلة التي تعطي للمرئيات المكونة للسياق هوية يعرف بها بالنسبة للذات الرائية ؛ فمن خلال تحليل هذه الهيئة الأنثوية يتبين أن الذات الإنسانية قد تصبح أكثر من شخصية ، ولكل واحدة قرائنها الخاصة بحكم منظور الرؤية الذي تم اعتماده في التعامل معها ؛ لذا فإن الوصول إلى رؤية أقرب إلى الحقيقة والدقة في الحكم عليها يحتاج إلى النظر إليها على المستوى الفردي والجمعي في ظل البيئة والسياق المحيطين بها ؛ ومن ثم يعد النداء التحذيرى من قبل الوعي الجمعي الذي يرفض الاقتراب من الشخصية لمجرد هيئة ظاهرية تحققللعين على المستوى الحسي شيئًا تطلبه (رؤية الجميل) تأكيدًا على منهجية في التعامل مع مفردات العالم المحيط بالذات يجب أن تكون قائمة كما هو الحال بالنسبة لشخصية المرأة في ظل بنية المثل «إياكم وخضراء الدمن» وسياقها الشارح .

يبرهن هذا التعدد والاختلاف بالنسبة لوضعية المرأة على أن الوعي الجمعي

قد اعتمد من خلال الراوي داخل مجمع الميداني منظورًا متوازنًا في تشكيله لها يجعلها كشخصية الرجل ذاتًا إنسانية تمارس حياتها بطريقة لا تسير على وتيرة واحدة سواءً أكان ذلك من ناحية الموقع (الفاعل/ المفعول) أم من زاوية (الإيجاب والسلب) ؛ وهو ما يدحض الرأى القائل بأن ألف ليلة وليلة في ثقافتنا العربية قد أسهمت في (تشكيل الوعي الذكوري السلبي الذي لم يعد يتصور المرأة أكثر من رمز للإنسان الضعيف الذليل المغلوب على أمره الذي يتراكم في أعماقه الكبت فوق الكبت أجيالاً بعد أجيال حتى يصبح حقدًا ، فحين كانت تسنح له الفرص يضرب ضربته)[1] ، وما يؤكد خطأ هذا الزعم النظرة المنصفة التي اعتمدها صاحب مجمع الأمثال من خلال راويه حين وظف قيمًا سلبية مثل (الحمقاء) في إظهار ما لدى المرأة من إمكانات تتيح لها أن تكون إلى جوار الرجل جنبًا إلى جنب ، لكن المهم هو كيفية توظيفها لصالح الجماعة ، يضاف إلى ذلك البنية التحذيرية التي تضمنتها بنية المثل «إياكم وخضراء الدمن» وبنيتها القصصية المفسرة التي تحث في دلالتها على ضرورة أن يسمو منظور الرجل تجاه المرأة بما يتناسب وكونها ذاتًا إنسانية ، فلا تقف النظرة إليها عند كونها مجرد شئ ، وهو المعنى الذي بدا جليًا من خلال النسق السردي المفسر لتشكيل المثل «تحسبها حمقاء وهي باخس» .

وتعكس هذه النظرة المنصفة حوارًا غير مباشر بين صاحب مجمع الأمثال من جهة والسياق الثقافي القائم من جهة أخرى تتأسس على وجهتي نظر جاء الفن عبر الميداني ليكشف عنهما عبر هذه الرؤية التي تبناها وتؤكد على سمو المرأة عن كل ما من شأنه أن ينقص من إنسانيتها أو يحيلها إلى مكانة أقل من الرجل ، كما هو الحاصل داخل السياق ؛ ومن ثم يعد صنيع الميداني بمثابة إرهاص للأدب النسائي الذي ظهر في القرن العشرين واتخذ من مقاومة هذا الموقف الذكوري -الذي يراه مهيمنًا- واحدة من الدعامات التي يقوم عليها .

---

(١) «وعي الذكورة والمرأة» ، حسين المناصرة ، مجلة فصول ، عدد (٦٦) ، ربيع ٢٠٠٥ ، ص١٩١ .

ويقود تغير وضعية المرأة في إطار ثنائية (الذات والموضوع) إلى الحديث عن هيئة الشخصية الإنسانية عمومًا في ضوء ثنائية أخرى هي ثنائية (الذات والآخر) ؛ فعلاقة الشخصية بالعالم تجعله بالنسبة لها موضوعًا يقع في بؤرة اهتمامها من خلال رؤيتها له وموقفها منه والصورة التي تحرص أن يكون عليها ، وتعد الشخصية في الوقت ذاته -بوصفها جزءًا مكونًا لهذا العالم- موضوعًا يشغل بال ذات أخرى تكرس له أدوارًا بعينها وتشكيلات وظيفية تقوم بإنجازها بغية إدراكه بالصياغة (الحلم) التي تتمناها له .

إذًا فإن الشخصية الإنسانية على وجه التحديد تشغل موقعي ثنائية (الذات والموضوع) في آن واحد ، فهي بالنسبة للعالم الكائن في فضاء رؤيتها ذات فاعلة تؤثر فيه بما تؤديه من أدوار ، كما أنها موضوع داخل هذا العالم يتأثر بما تنتجه ذوات أخرى من تشكيلات وظيفية تجاهه ، فتسهم في النظر إليه على وضعية معينة تتعدد وتختلف بتعدد الشخصيات الرائية واختلاف منظورات الرؤية الخاصة بها .

بناء على ما سبق يمكن القول : إن هذه النماذج الوظيفية على ما بينها من اختلاف تعكس ما يمتلكه الوعي الجمعي العربي من رؤية تتعلق بالعالم وبالحياة بما تحويه من مواقف درامية سمتها الكثرة والتنوع تعود -بدرجة كبيرة- إلى الممارسات الوظيفية للعنصر البشري الفاعل فيها ، وقد حرص هذا الوعي على صياغة رؤيته بما تشتمل عليه من قيم فكرية في قوالب يمكن نعتها بالنموذجية يتمثل فيها عددًا من الفضائل أوالرذائل أوالعواطف المختلفة التي كانت موزعة على شخصيات كثر داخل فضاء العالم ، كل ذلك في فضاءات نصية لها قابلية الامتداد في الزمان والمكان -مجمع الأمثال للميداني واحدٌ منها- ؛ تتضافر جميعها لتحاول إثبات أن للذات العربية أبجديتها الخاصة في رؤية الحياة بمواقفها وتحولاتها المختلفة ، وتعد المرويات المثلية في مجمع الميداني شاهدًا عليها في ظل ما تقدمه من نماذج ذات طابع إنساني بواسطة تجلياتها الدرامية ، هذه النماذج التي تم طرحها وما سيتم طرحه في الفصول الآتية تحاول من خلالها

الدراسة أن تقدم صورة أقرب إلى التكاملية للتجربة الإنسانية ؛ يأتي هذا في ظل إدراك الذات العربية لمنظومة (الحكاية والمحاكاة) وما بين عنصريها من تضافر يعود إلى وحدة الجذر اللغوي الذي خرجا منه ألا وهو الفعل المؤسس لعالم الحكاية (حكي) ؛ فبالنظر إلى ما تم عرضه -على سبيل المثال- يلاحظ اعتماده على قراءة واعية من قبل الذات القاصة لمفردات العالم وكأنها كانت تطوف بعدستها الراصدة بين جنباته تحاول أن تلتقط منها ما يتناسب ومسعاها في تأكيد ثنائية (الاختلاف والتكامل) ؛ فكل نموذج يرتبط بموقف درامي خاص وبتجميعها يمكن الوقوف على لوحة إنسانية متعددة الألوان والأبعاد تعبرعن جانب من واقع الجماعة الإنسانية -بصفة عامة- في ظل قابلية كل نموذج لأن يقاس عليه بناءً على ثنائية (المورد والمضرب) ، وتتجلى هذه القابلية في صلاحيته للظهور داخل فضاء الواقع وتفككه إلى ذوات بشرية تمثله بالطريقة التي تتناسب وطبيعة الموقف الذي توجد فيه ؛ ومن ثم فإن ثنائية (الفن والواقع) تقود -بفضل المرويات المثلية وما تطرحه من نماذج- إلى ثنائية (النموذج والممثل) ؛ فالنموذج بمثابة القالب الثابت أو الجانب الذي تم اجتزاؤه من جسد التجربة الإنسانية لتتم صياغته مرة أخرى عبر عالم الفن ، أما الممثل فهو الكائن في فضاء الواقع حيث التداول يقوم باستحضاره في ضوء الموقف الحيوي الذي يفرض نفسه عليه ؛ إذ يسكن هذا القالب ويكُوْنُه داخل فضاء مكانى وحيز زمني قد يطول أو يقصر بحكم الموقف وما يمليه عليه ، المهم أنه يوظفه في تشكيل بنائه الشخصي على نحو بعينه .

إذًا فإن ثنائية (النموذج والممثل) تقود إلى ثنائية (الثابت والمتغير) ؛ فثبات النموذج يعود إلى كونه حاصل خبرات قد تراكمت على امتداد التجربة الإنسانية في عمر الزمن ؛ إذ يظل يتشكل حتى يصل إلى هيئة يبدو فيها أقرب إلى النضج والتكامل لتأتي الذات ممثلة الوعي الجمعي -كما هو الحال عند الميداني- مبرزةً إياه عبر موقف درامي قابل للحضور والانتشار في مساحة أوسع داخل فضاء التداول ليتلقفه أفراد من الجماعة على استعداد لتمثله بطريقة

خاصة ، أما جانب التغير فيعود إلى الأسرة الإنسانية التي تجدد نفسها بشكل دائم من خلال أفرادها وبحكم قراءتها لحركة الزمن التي لا تتوقف .

وتأتي هذه النماذج الإنسانية التي تطرحها المرويات المثلية قائمة على منطلق نسائي وذلك في ظل التركيز على الوضعية الدرامية للمرأة وبالتوازي مع المنهجية التي اعتمدها الميداني في عرض مادته ألا وهي تصنيفها وفق حروف الهجاء ؛ وهو ما يعكس -إلى حد كبير- طموح القاص العربي في تشكيل ما يمكن تسميته (أبجدية الرؤية الخاصة بالجماعة العربية للحياة) ، هذه الأبجدية التي يتضمنها الفضاء النصي للميداني تمثل منطقة التقاء لفضاءات ثلاثة : فضاء اللغة وفضاء الحياة العام الذي يحتضن الجماعة العربية وغيرها وفضاء الرؤية العربية للعالم المؤسس على منطلق تراثي نموذجه مجمع الأمثال ، ويعد هذا الأخير محصلة لتفاعل الفضاءين : الأول والثاني معًا .

ويمكن القول عن هذه الرؤية : إنها تأتي بموازاة النماذج ذات الطابع الإنساني العام التي طرحتها السياقات الثقافية الأخرى وبصفة خاصة السياق الثقافي الغربى الذي اتخذ من التراث الإغريقى في الأدب والفلسفة أساسًا يقوم عليه ؛ إذ كان للأدب اليوناني حضور مؤثر في عدد كبير من ثقافات العالم بما قدمه من موضوعات وما طرحه من نماذج تعبر عن رؤيته للحياة وللوجود الإنساني في بعده الفردي والجمعي وعلاقته بمفردات العالم من حوله المشاهد منها وغير المشاهد ؛ لذا تحاول هذه الدراسة بما تعرضه من نماذج متضمنةً في مصنف تراثي عربي إثبات أن الثقافة العربية بما تقدمه هي الأخرى من نماذج من وحي سياقها الحضاري تمتلك رؤية تأتي إضافةً وامتدادًا لما هو كائن في الرصيد الإنساني المتراكم عبر التاريخ .

الفصل الثاني

ثنائية المرسل والمرسل إليه

مدخل

تسعى الدراسة في هذا الفصل إلى التعرف على وضعية المرأة في ظل الدور الذي تنجزه داخل منظومة الاتصال التي تتشكل من مرسل ومرسل إليه وما يترتب على ذلك من قيم دلالية وجمالية ، وتعد هذه المنظومة المحور الثاني في مثلث العلاقات الوظيفية لدى جريماس ، وقد أسماه بمحور التواصل ؛ نظرًا لأن الأنساق الفعلية الصادرة عن الشخصية التي تشغل موقع المرسل تجد أثرًا ناجمًا عنها يبدو من خلال الشخصية الشاغلة حيز المرسل إليه التي تستقبل أثر أفعال المرسل عليها[1] .

كما يحرص هذا الفصل عبر النماذج المعروضة التأكيد على الصيغة الخاصة بالرؤية العربية للحياة في ظل ما تتضمنه المصنفات التراثية العربية من أمارات عليها تحتاج إلى ذوات تكشف عنها وتقوم برصدها وتحليلها أمام السياق المتلقي لها ، مع الوضع في الاعتبار أن هذه الدراسة وما تطرحه من نماذج احتضنتها المرويات المثلية العربية عبر مجمع الأمثال ما هي إلا محاولة في هذا المجال الغرض منها الكشف عن البعد العالمي والإنساني الكامن في ثقافتنا العربية وكيف أن مكوناتها على تعددها وتنوعها كانت تتعامل مع الإنسان ومشاكله في كل زمان ومكان بطريق مباشر أوغير مباشر وذلك من خلال ما يمكن استخراجه

---

(١) «بلاغة الخطاب وعلم النص» صلاح فضل ، ص٣١٥-٣١٦ ، عدد١٦٤ ، أغسطس ١٩٩٢م ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت .

من نماذج ترتبط -إلى حد كبير- بالإنسان بصفة عامة وموقعه في هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله ، يساعد على ذلك -في هذه الدراسة على وجه التحديد- الخاصية المميزة للمادة المثلية الممثلة في صلاحيتها للقياس عليها بحكم طبيعتها التداولية بناءً على ثنائية (المورد والمضرب) .

وتحيل هذه المنظومة -أي المرسل والمرسل إليه- إلى بناء الواقع ؛ فالشخصية الإنسانية على وجه التحديد تمارس أفعالها في إطار علاقة تفاعلية تجمع بينها وبين العالم المحيط بمفرداته المكونة له سواء أكانت بشرية أم غير بشرية ؛ وهو ما ينفي عن الذات صفة الانعزال المطلق ؛ فكل فعل تنجزه هذه الذات -مهما كانت طبيعته- لا ينطلق إلى فضاء خالٍ ، بل لابد له من شخصية تستقبله -هي المرسل إليه- وشخصية أخرى كان لها دور في ظهوره إلى حيز الوجود أيا كان نوعه سواء أكان وجودًا حقيقيًا أم متخيلاً يعبر عنه عالم الفن بتجلياته المختلفة : كالرسم والنحت والشعر والقصة والرواية . . . إلخ ، إنها شخصية المرسل ؛ وهو ما يجعل تصور جريماس لهذا المحور التواصلي بمثابة منطقة التقاء لأنساق ثلاثة : نسق اللغة في فرعها القواعدي (النحو) ، ونسق الحكاية ، ونسق الواقع ، تتضافر جميعها في النهاية لتنتج هذه الرسالة الوظيفية الواصلة بين المرسل والمرسل إليه ، وبذلك تكون اللغة بنية عاكسة لإدراك الإنسان لعالمه وتكون الحكاية بنية تمثيلية للواقع الإنساني .

ومن الواضح أن هذا الالتقاء الذي ينعكس من خلال تصور جريماس قد جاء مفيدًا من رؤية رومان ياكبسون -أحد أعلام البنيوية الشكلية- حول مجال الاتصال اللغوي الذي يتلخص في (مرسل يبعث برسالة إلى مرسل إليه ، ولكي تعمل هذه الرسالة عملها لابد لها من سياق تندمج في إطاره ، كما لابد من افتراض الشفرة التي يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها ، وكذلك لا نلبث عند التحليل التفصيلي أن نتبين ضرورة الإشارة إلى محور الاتصال ، أي إلى القناة المادية للتوصيل سواء أكانت السمع أم البصر أم القراءة ، كما

ينبغي الانتباه إلى الرابط النفسي بين الطرفين الذي يسمح بإقامة الاتصال)[1] .

ومن خلال هذا التقاطع الحاصل بين جريماس وياكبسون فإن المرتكز لدراسة شخصية المرأة بوضعها في المخطط السردي الذي يطرح علينا ثنائية المرسل والمرسل إليه سيكون البيئة السردية التي تتجسد بواسطة القص التفسيري للأمثال .

أولاً: المرأة المرسِل:

يعد المرسل أحد العوامل الستة التي تجمعها بنية ثلاثية المحاور ، وبالنظر إلى هذا العامل ووضعيته يلاحظ أنه يعد محصلة لشخصيتين أشار إليهما فلاديمير بروب في دراسته عن الحكايات الخرافية ، هما : الدافع والمانح ؛ فالأولى بمثابة المثير أو العامل الذي يدفع الذات إلى التحرك بأفعالها في اتجاه بعينه ، وتأتي الثانية لتعطيها الأدوات التي تعينها على إنجاز أهدافها[2] .

إذًا فإن المرسل لا يقتصر في مهامه على عملية بث رسالة قولية فحسب – كما هو الحال بالنسبة لتصور ياكبسون– بل إن عمله يتسع مجاوزًا هذه الوظيفة

---

(١) «نظرية البنائية في النقد الأدبي» صلاح فضل ، ص٢٥٧ ، طبعة ٢٠٠٣م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

ويأتي هذا العرض الذي قدمة رومان ياكبسون حول الاتصال اللغوي ضمن دراسة تقدم بها لمؤتمر «الأسلوب في اللغة» الذي عقد بجامعة أنديانا في عام ١٩٥٨م ، وكانت بعنوان «علم اللغة والشعرية» .

انظر :

– «بنيوية ياكبسون : التأسيس والاستدراك» ليونارد جاكسون ، ترجمة إبراهيم خليل .

- www.nizwa.com

(٢) «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص١٥٢–١٥٨ .

المحدودة ليشمل كونه سببًا في تشكيل رغبة تكون مناط اهتمام الذات ، كما قد يكون سببًا في تقليص المسافة الفاصلة بين الذات الراغبة ومرغوبها ، وتحويل العلاقة بينهما إلى علاقة تقارب قد يصل إلى درجة الالتصاق بين الاثنين من خلال ما تمنحه للذات من أدوات تجعل من المرغوب (الموضوع) شيئًا قريبًا ممكن المنال(١) .

إذًا فإن تحرك الذات ناحية موضوعها ينبني على وعي ما من قبلها ، هذا الوعي قد يتشكل من خلال العلاقة التي تجمع بين هذه الذات والمرسل ، ويقود هذا التصور إلى الإشارة إلى المنطلق الفلسفي الذي يمكن القول إنه كان بمثابة المرتكز الذي أفاد منه جريماس في حديثه عن المرسل والذات ، إنه الفينومينولوجية أو ما يسمى بـ «علم الظواهر» الذي تأسس على مجهودات ثلاثة من المفكرين الأوروبيين أثروا ميدان الفلسفة هم : كانظ وهيجل وهوسرل ، وقد استُعمل هذا المصطلح -أي الفينومينولوجي (Phenomenology) - بدايةً في ميدان علم النفس ؛ ليدل على الظواهر السيكولوجية كالرغبة والإحساس والإدراك ومظاهر الوعي في محتواه النفسي ، ثم انتقل بعد ذلك إلى ميدان الفلسفة ، ومؤداه أن ماهية الأشياء الموجودة في العالم هي كما تتجلى داخل وعي الذات الفردية ؛ ومن ثم تبدو حقائق الأشياء أو الماهيات وكأنها نسبية ؛ لأن طبيعة وجودها مرتبطة بهذا الوعي الفردي ؛ وهو ما يجعل من العلاقة المنعقدة بين الذات والموضوع (العالم) تقوم على أطراف ثلاثة : أولها الوعي ، يليه الذات ، ثم العالم بعناصره المكونة له ، ولا تسعى الفينومينولوجيا إلى إيجاد

---

(١) انظر :

- «نظرية البنائية في النقد الأدبي» صلاح فضل ، ص١٠٩ .
- «بنية النص السردي» حميد لحمداني ، ص٣٦ .
- «في السرد : دراسات تطبيقية» عبد الوهاب الرقيق ، ص١٥٢-١٥٣ .
- «المصطلح السردي» جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، ص٢٠٩ .

تفسير للعالم ، وإنما تهتم بالتجربة التي تشكلت من خلال العلاقة الجامعة بين وعي الذات وهذا العالم[1] .

إذًا فإن المسئول عن بناء وعي الذات تجاه الموضوع هو الوضعية الوظيفية للمرسل التي لها الأسبقية من حيث الوجود على الذات لما تقوم به من تشكيل مكونات دلالية أولية عبر أنساقها الوظيفية ترسل بها إلى هذا الوعي وتؤثر من خلالها فيما تنجزه من أفعال .

وبالانتقال إلى مجمع الأمثال للميداني يمكن الوقوف على عدد من النماذج التي تشغل من خلالها المرأة حيز المرسل في ظل علاقة تفاعلية قائمة على مستوى الفن بينها وبين غيرها من الشخصيات الشاغلة مواقع أخرى .

أ- نموذج المعلِّم (الناصح):

«رويدًا الغزو ينمرق

هذه مقالة امرأة كانت تغزو ، تسمى رَقَاش من بني كنانة ، فحملت من أسير لها ، فذكر لها الغزو ، فقالت : رويد الغزو ، أي أمهل الغزو حتى يخرج الولد ، يضرب في التمكث وانتظار العاقبة»[2] .

بالنظر إلى العلاقة الجامعة بين بنية المثل وجملة الاستهلال الأولى داخل النسق السردي المفسر يتضح أن المرأة هي الصوت الناطق بهذا التشكيل اللغوي الموجز الذي يشير في مدلوله المباشر إلى بنية حوارية طرفيها : مرسل امرأة ومرسل إليه معبر عنه بالدال (فذكر) ، أما عن موضوع الرسالة الواصلة بينهما

---

(١) «موسوعة الفلسفة» عبد الرحمن بدوى ، الجزء الثاني ، ص٦١-٦٢ ، الطبعة الأولى ١٩٨٤م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

- Daniel.Marcelle, what is phenomenology?

- www.phenomenologycenter.org

(٢) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٤٠٣ .

فيمكن اختزالها في كلمة واحدة هي (التمهل) .

وبمتابعة مفردات البناء القصصي المفسر من الداخل يتبين أن هذا المنتج الموجز من قبل المرأة قولاً هو بمثالة نتاج لعلاقة رغبة ذكورية تشكلت من :

- ذات : رجل يشير إليه الدال (أسير) .
- موضوع : الغزو .

إن الغزو يعبر في مدلوله الواسع عن حركة الذات الإنسانية بصفة عامة في فضاء الحياة وصولاً إلى غايات لا يتسنى إدراكها إلا بالعمل الذي يشمل الحركة بالفعل ، والحركة التي تعني الرحلة بالانتقال بين فضاءات المكان من أجل تحويل الأحلام التي تشكلت ذهنًا إلى واقع ملموس ، ولأن الحياة تنعقد بالشراكة والتعارف بين بني البشر على ما بينهم من مساحات اختلاف ، يضاف إلى ذلك أن الذات الإنسانية ليست حكرًا على الرجل فحسب ، بل تتفكك لتشمل المرأة -أيضًا- فإن علاقة الرغبة هذه التي كانت سببًا في إنتاج بنية المثل تأتي لتؤكد على مسلمة مفادها أن السعي البنَّاء داخل فضاء الحياة لا يتسنى له الاستمرار وتحقيق النتائج المرجوة منه إلا بالعمل الإيجابي القائم على فضيلة التكامل بين الطرفين ، واعتراف كل طرف بما يمتلكه الآخر من إمكانات تميزه .

إذًا فإن الذي يجمع بين النسق السردي المفسر وتشكيل المثل هو الرابط السببى الذي يجعل المرأة تتحول إلى موقع المرسل الناطق ببنية لغوية تداولية يمكن نعتها بالناقصة تحتاج إلى مرسل إليه خارج النص يقوم بتفعيل أفقه المعرفي والثقافي بغية إكمالها ؛ إذ يجعل هذا المنجز المثلي من الدلالة إما شرطية تقوم على الطلب ، وإما سببية تعتمد على مبدأ العلة ؛ فقد يكون مدلول المثل : **تمهل الغزو ينمرق** ، عندئذ يصبح عالم الفن الذي يشير إليه النسق السردي المفسر قائمًا على منطلق طلبى فيه معنى الشرطية ، وقد يكون المعنى : **تمهل الغزو حتى ينمرق** ، ومن ثم فإن علة التمهل هي إدراك الغاية .

وبالارتحال داخل البناء القصصي يتضح أن المنتظر خروجه هو مولود ، إنسان جديد سوف يخرج إلى فضاء الحياة ، ويعد بمثابة الركن الرابع الذي يقوم عليه

هذا العالم الفني المصغر ، أما عن الأركان الثلاثة الأخرى فهي : المرأة ، الرجل (الأسير) ، حدث الغزو .

إذًا يمكن القول للوهلة الأولى : إن صوت المرسل بمنطوق المثل هو في حقيقته صوت الحياة بحكمتها وما فيها من خبرات متراكمة إلى المتلقي على اختلاف زمانه ومكانه ، إن المرأة في ضوء هذا النموذج الكائن داخل مجمع الأمثال هي بمثابة المرادف الفني للحياة بمعناها الواسع الذي يحوى أحكامًا وخبرات تعد نتاجًا لفواعل إنسانية تسعى وتنجز منذ نزول الإنسان إلى فضاء الحياة الأرضي ، ملخص هذه الخبرات أن إدراك الغايات يقتضي نفي دلالات سلبية عن عمل الذات الفاعلة -مثل : العجلة والتسرع- قد تقود إلى عكس ما يريد المرء ، وإثبات دلالات أخرى إيجابية مثل : التمهل الذي يعني تفعيل دور العقل ؛ ومن ثم التأكيد على وجود الـ (أنا المفكرة) التي تعطي للوعي الذهني صلاحياته في عمل يتم ترجمته إلى حركة تكون نتيجتها واقعًا جديدًا يولد ويكون إرهاصًا يمهد لظهور عالم فردوسي طالما حلمت الذات الإنسانية بالرجوع إليه منذ خرجت منه ونزلت إلى الأرض .

بناءً على هذا التصور فإن بنية المثل -بصفة عامة- تعد بمثابة محاكاة لغوية اختزالية ذات طابع جمالي للخبرات الحياتية المتراكمة على المستوى الواقعي ، تأتي هذه المحاكاة بواسطة هذا النموذج الذي يجسده صوت أنثوي ناطق حرص على الإفادة من منجزه الفني في تأكيد الحضور المستقل لشخصية المرأة إلى جوار شخصية الرجل ، ونفي التماهي المطلق في عالمه الذكوري ، أو التسليم بالانضواء الدائم تحت لوائه ، يتجلى ذلك من خلال رغبة الرجل التي تمت مواجهتها بالإرسال القولي للمرأة .

ويقود هذا التصور إلى الحديث عن نيتشه وفلسفته تجاه المرأة التي يرى فيها أنها (تؤكد نفسها بعيدًا عن الرجل ، وبعيدًا عن نزعته المتمركزة حول العقل ، والمرأة التي تؤكد دورها تمثل النموذج الديونيسى المبدع ، إنها الأم الأصلية ، إرادة الحياة المثمرة التي هي إرادة القوة ، هذه القوة الديونسيوسية تحمل المستقبل في

رحمها ويستخدم نيتشه استعارات بيولوجية ، كالرحم ، الأم ، الحمل الدائم ، الحياة المنجبة ، والحمل هنا استعارة نيتشوية للإبداع الدائم ، إنها الأنثى الخالدة التي تؤكد نفسها دائمًا عن طريق الإنجاب المستمر[1] .

إذًا فإن رسالة الغزو الواصلة بين المرأة والرجل هي المهاد الفني لذاك الميلاد الإنساني على المستوى الواقعي الذي يجعل من هذا المولود الجديد منطقة التقاء تجمع بين أكثر من صوت ؛ فقد يرتدى هذا المولود رداء المخلص الذي يشغل مكانًا أصيلاً في الأدبيات الدينية لدى المسيحيين ، وقد يكون حاملاً لمواصفات البطل الذي تحفل به الحكايات الشعبية الذي يولد صغيرًا ، لكنه يحمل في نفسه مقومات القوة والتميز التي تنمو معه وتدفعه إلى تحقيق الشئ الكبير المعجز[2] ؛ ومن ثم فإن المرسل إليه الآتي بعد فعل الولادة في منطوق المثل هو بمثابة المبشر بواقع إنساني جديد ، لكن هذا الواقع لن ينفصم عن التاريخ ولن يكون بادئًا من درجة الصفر ؛ لأنه سيحمل رسالة الأم والسياق الاجتماعي والموروث التاريخي ، لكنه على كل الأحوال سيبدأ في التشكل بعد رحلة فعلية تنجزها الذات الإنسانية بمكونيها الرجل والمرأة ؛ وهو ما جعل نظرة نيتشه إلى المرأة تضاهي نظرته إلى الرجل ؛ فما يريده منها هو (تمهيد الطريق للإنسان الأعلى لمستقبل الإنسانية ، إبداع إنسانية جديدة ، ما يريده نيتشه من المرأة أن تكون طاقة متدفقة حاملة بالمستقبل ، يريد منها إنجاب الطفل وإبداع الإرادة بداخله ؛ لتكن المرأة كالماس تشع فيه فضائل العالم المنتظر)[3] .

وفق هذا التصور فإن صوت المرأة الناطق ببنية المثل يمثل الشخصية الإنسانية في بعدها الإقليمي الذي يجسده السياق الثقافي العربي الحاوي

---

(١) «نيتشه والنزعة الأنثوية» عطيات أبو السعود ، ص٥١ ، مجلة فصول ، خريف ٢٠٠٤م ، شتاء ٢٠٠٥م .

(٢) «البطولة في القصص الشعبي» نبيلة إبراهيم ، ص٢١ .

(٣)«نيتشه والنزعة الأنثوية» عطيات أبو السعود ، ص٥٢ .

لمنطوق المثل ونسقه السردي المفسر له ، هذا الصوت الذي يتجاوز إرساله المتلقي الداخلي وفضاء النص المحدود إلى المتلقي الخارجي وفضاء الواقع الواسع ، كما أن الحمل الدلالي لرسالته يتجاوز هو الآخر الفضاء الثقافي الإقليمي الضيق إلى الفضاء الإنساني على رحابته واتساعه ، وكأن صوت المرأة المرسل لذلك البناء الفني الموجز ما هو إلا بنية فاعلة ظاهرة تخفي وراءها كيانًا فاعلاً أكثر عمقًا وحضورًا يتمثل في البناء الثقافي الإنساني في عمومه الذي يعد السياق الثقافي العربي جزءًا مكونًا له .

ويحيل هذا التصور إلى حديث عبد الله الغذامي في كتابه : «النقد الثقافي» عما يسمى بـ «المؤلف المزدوج» ويعني به أن هناك مؤلفين اثنين أحدهما المؤلف المعهود مهما تعددت أصنافه ، والآخر هو الثقافة ذاتها ، أو ما أرى تسميته بالمؤلف المضمر ، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولاً[1] .

إذًا فإن تلك الرسالة اللغوية الموجزة «رويدًا الغزو ينمرق» التي تمنحها المرأة المرسل لفضاء التداول تعد بمثابة نتاج فني لخبرات حياتية تراكمت خلال الرحلة الطويلة للأسرة الإنسانية في الزمن ؛ وهو ما يجعل من الحياة المرسل الحقيقي ، أما المرسل إليه فهو الفن ، وتكون الرسالة الواصلة بين الطرفين هي الدلالة التي يمكن تلقفها من هذا المرسل وفك شفرتها وتحويلها إلى منجز له تجليات عدة في الظهور ويتسنى إدراكه من قبل المتلقي .

ومن هذا النموذج يتضح -أيضًا- أن المرأة تقف موقف المرسل الذي يمنح وعطاؤه يتجلى في شكل بنية جمالية ذات طابع لغوي تختزل مفردات العالم المعرفية وخبرات فواعله وتتمثلها في تشكيل قولي قابل للتمدد ، وصولاً إلى العالمية ، وإن كان هذا التشكيل الفني قد تم وفق مفردات يتميز بها السياق

---

(١) «النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية» عبد الله الغذامى ، ص٧٦ ، الطبعة الثانية ٢٠٠١م ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

الحضاري العربي على مستوى اللغة فإنه على مستوى المضمون يحمل في طياته أرضية مشتركة يقف عليها أفراد الجنس البشري جميعهم[1] .

إذًا لقد تجاوزت شخصية المرأة حدود ذاتيتها الأنثوية وصارت تقف على مرتبة تتساوى بها مع الرجل ؛ فلم يقف عطاؤها عند حدود ما تتميز به الأنثى من حيث الطبيعة ألا وهو الإنجاب فحسب ، بل تجاوزته لتسهم بدورها في تشكيل عالم جمالى (الفن/بنية المثل) له دوره المؤثر في إثراء عالم الواقع وإعادة تشكيله وفق رؤية خاصة ، ويتجلى هذا الفن لغةً بواسطة بنية المثل ، إن المرأة بهذه الوضعية تهيئ لنفسها حضورًا إيجابيًا في العالمين : الواقع والفن .

لكن النص يطرح رأيا ثانيًا -أيضًا- لابد من النظر إليه في ضوء معطيات القصة التفسيرية للمثل ألا وهو أن حمل المرأة جاء من أسير من أحد الأعداء وأن هذا الطفل القادم سيكون مزدوج الولادة ، وهو أمر بطبيعة الحال ضد طبيعة الحياة ؛ لذلك فإن فكرة غزو المرأة في حد ذاتها لا يمكن أن تستمر ؛ لقد وهبتها الحياة طبيعة أخرى هي الخصوبة التي تقدم بها لقبيلتها أبناء من صلبها ، والحمل أهم بالنسبة لها من الغزو بالطبع ؛ لذلك فالمثل يؤكد الأخلاق التي تنزع إليها القبيلة وتحرص على ترسيخها في منظومة ثقافتها ، فالغزو فعل ذكوري يحقق فيه الرجل ذاته وذات قبيلته ، أما الحمل فتحقيق للذات الأنثوية ، وبالتأكيد فإن العربي يأبى أن تكون المرأة التي تمثل رمز القبيلة منتظرة لابن لها من أسير ، وهذا يجعل فكرة غزو المرأة في حد ذاتها موضع نقض ؛ لأن عليها

---

(١)يوضح عبد الحميد إبراهيم في كتابه «الأدب المقارن من منظور الأدب العربي» أن : (الحضارات إرث مشترك ، وأن البشر جنس واحد يملكون أجهزة جسدية وفكرية متشابهة ، ويلتقون على أرضية مشتركة ، ولكن الفرق بين حضارة وأخرى إنما يكون في تشكيل هذا الإرث المشترك ومنحه خصوصية تميزه من أن ينساب مع غيره) .

- انظر : «الأدب المقارن من منظور الأدب العربي» عبد الحميد إبراهيم ، ص٣٤ ، الطبعة الأولى ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م ، دار الشروق ، القاهرة .

واجبًا آخر هو تحقيق ذاتها من خلال الإنجاب على أن يكون هذا الإنجاب بطريقة شرعية داخل القبيلة وليس من العدو ؛ لذلك فالبنية العميقة للمثل ترفض خروج المرأة للغزو وترفض بالتالي أن تحصل المرأة على أسير وتحمل منه ؛ فالابن المنتظر أهم بالنسبة للمرأة من الغزو الذي يمكن تأجيله ؛ ومن ثم فابن القبيلة الشرعي هو المطلوب لا ابن الأسير الذي تنتظره المرأة ؛ لذا يمكن القول : إن القص التمثيلي هنا ينقض فكرة غزو المرأة بوصف الغزو فعل الرجل .

ويبدو أن هذا الموقف كان مرسِلاً دافعًا لشخصية أخرى تقف بصوتها الناطق خلف التشكيل المثلى الآتي ونسقه المفسر له :

ب- نموذج الوَلُود:

«أنجبُ من مارية

هي مارية بنت عبد مناة بن مالك بن زيد بن عبدالله بن دارم ، هي دارمية ولدت حاجبًا ولقيطًا ومعبدًا بني زرارة بن عدس ابن زيد مناة بن دارم»[1] .

تسير هذه البنية المثلية داخل فضاء التلقي حاملة فراغًا نصيًا لا يشغله –في الغالب– إلا دال الاستفهام (من) ؛ ليصبح التشكيل بعد إكمال الناقص : من أنجب من مارية؟ إن الصوت الناطق ممثل عالم الفن يؤدي دور الباحث عن مجيب يرى في نفسه إمكانية تفوق هذه الأنثى المنعوتة بالقرينة (منجبة) ؛ ومن ثم فإن الفن يشغل الموقع المقابل لعالم الواقع مؤديًا دور السائل وعلى هذا الواقع أن يضع الإجابة ، ومثل هذه الإجابة لن تكون –في الغالب– مقصورة على النسق القولي ، بل لابد أن تتجاوزه إلى أنساق سلوكية (فعلية) تجعل من القرينة (منجبة) محور اهتمام ونقاش من حيث طبيعة المحتوى الدلالي المتضَمَّن داخلها .

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الثاني ، ص٤٠٢ .

إذًا يمكن القول : إن شخصية المرأة (مارية) كانت مرسلاً دافعًا إلى تشكيل علاقة للرغبة طرفيها :

- ذات : شخصية تحمل طابعًا جمعيًا ، وتتجسد فنًا في الذات الراوية داخل مجمع الأمثال للميداني .
- موضوع : البحث عن شخصية تتفوق بالقرينة منجبة على نموذج الأنثى (مارية) .

هنا يدخل الفن في علاقة جدلية مع الواقع حول فكرة (الإنجاب) من حيث الرؤية والدلالة ، فهل هناك تطابق بين العالمين حول مدلول هذه الكلمة؟ هل توجد مساحة من الاختلاف فيما بينهما في إطار النظرة إلى المدلول المصاحب لهذا الدال؟

إن متابعة مفردات السياق المفسر تقود إلى تصور مفاده وعي الذات المبدعة بضرورة إقامة جسر من التواصل بين الفن والواقع يكون بمثابة المنطلق أوالبداية للمنظور الأسمى (الأعمق) الذي يحرص الفن على الوصول إليه بصحبة فضاء التلقي ؛ فعملية الإنجاب التي يكشف عنها السياق المفسر لا تتجاوز الدلالة المعجمية للكلمة التي خرجت من الجذر (نَجَبَ)[1] ؛ ومن ثم فإن النص بدلالته الظاهرية[2] يقيم منطقة للالتقاء مع الواقع تراعي الحد الفاصل بين

---

(١) «القاموس المحيط» ، مادة : (نَجَبَ) .

(٢) هناك تمييز بين مصطلحين في مجال الدرس النقدي : الأول مصطلح (denotation) ويشير إلى المستوى الذي تعني فيه اللغة ما تقول ، والثاني مصطلح (connotation) ، ويعبر عن الاستخدام اللغوي الذي يعني شيئًا آخر غير ما يقال ، ومن الطبيعي أن يكون المصطلح الثاني هو محور اهتمام الدرس الأدبي ؛ فالعلامة وفقًا لهذا المصطلح -التي تعد جماع الصوت والصورة الذهنية- تصبح دالاً لمدلول آخر ، إن المصطلح الأول يمثل المستوى الأول للغة الذي يكون فيه اللفظ مطابقًا للمعنى ، أما المصطلح الثاني فيمثل المستوى الآخر الذي تكون فيه الكلمات لغة فوق اللغة .

- انظر : «فن القص في النظرية والتطبيق» نبيلة إبراهيم ، ص٥٢ .

الرجل والمرأة من حيث الطبيعة ؛ فمسألة الإنجاب تعد أنثوية محضة وخاصية تتميز بها الأنثى عن الذكر ، أمر آخر هو أن النص الفني يرتدي ثوب المنتمي إلى السياق الثقافي الذي منه خرج ألا وهو السياق الثقافي العربي ؛ فالمرأة لا توصف بالمنجبة عند العرب إلا إذا أنجبت ثلاثًا ، هكذا يقول صوت الوعي الجمعي داخل أحد التشكيلات القصصية المفسرة في مجمع الأمثال[1] .

إذًا لقد قدمت المرأة العربية -ونموذجها مارية- إلى البناء الجمعي جماعة صغيرة مكونة من ثلاثة أفراد ، فاستحقت بذلك أن توصف بالقرينة (منجبة) ؛ لذا يمكن القول : إن عالم الفن قد جعل من هذا الالتقاء الحاصل بينه وبين عالم الواقع مرتكزًا ينطلق منه لإصدار أكثر من رسالة تبحث داخل فضاء التلقي عن ذهنية واعية تتلقفها :

- بناء الجماعة في حاجة إلى كثرة عددية (نمو على المستوى الأفقي) .
- بناء الجماعة يحتاج إلى ذوات فاعلة لها قدرات معينة يمكن توظيفها في تشكيل الجماعة وإعادة تأهيلها على نحو أفضل مما هي عليه (بناء على المستوى الرأسي) .
- أهمية الدور الذي يقع على عاتق الذات الذكورية في هذا الشأن .

هذه الرسائل الثلاث تحيل إلى البنية التقاطعية التي يتضافر في تشكيلها كلٌّ من :

المرأة ، الحياة ، الحضارة ، فالمرأة لها دورها على المستوى الفطري في استمرار نهر الحياة متدفقًا ، وعلى عاتق الثمرة التي تتولد عنها تقوم الحضارات التي تثرى فكرة الخلافة المنوط بالإنسان أن ينهض بها في رحلته الحياتية على الأرض ، إن لكل بناء حضارى نوعين من الفواعل : الأول هو الفاعل المؤسس ، والثاني : الفاعل الراعي ، والحضارات التي كتب لها أن تعمر طويلاً في مسيرة الزمن هي التي وقف على أمرها رعاة أدركوا طبيعة المرحلة التي يمر بها سياقهم ومتطلبات

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الثاني ، ص٤٠٣ .

الظرف الزمني الذي يحيونه ، ويحيل هذا التصور إلى النسق الاستفهامي الذي يتجسد من خلال بنية المثل (أنجب من مارية) ؛ فهل الأمر بحاجة إلى أفراد كُثُر فحسب؟ أم يتجاوز ذلك إلى شخصيات من نوعية الأبطال الذين رسمهم الوعي الجمعي في قصصه الشعبي؟

إن هذه التساؤلات تقود إلى ثنائية (الكم والكيف) أيهما أعمق أثرًا فيما تحتاج إليه الجماعة في تحولاتها التاريخية؟ ، فنسق الفن من خلال بنية المثل يتجاوز ببنيته العميقة فكرة الإنجاب بمعناها الظاهري الذي كان له هيمنته على ذهنية البناء الجمعي العربي بصفة خاصة على المستوى الاجتماعي لفترة زمنية طويلة ، هذا المعنى الذي يتجلى في الأولاد الكثر ولاسيما الذكور منهم ؛ فمن المقومات الرئيسة التي ترسخ -إلى حد كبير- مكانة المرأة في بيت الزوجية هو قدرتها على الإنجاب وبصفة خاصة الأولاد الذكور[1] لكن عالم الفن يحاول أن يتجاوز هذه الوضعية وصولاً إلى فكرة المنح على المستوى الحضاري ؛ لذا لابد من التمييز بين الولادة الطبيعية الواقعية ، وما يمكن تسميته بالولادة الإبداعية ، أي هذه الشخصيات ذات القدرات المميزة التي تخرج من رحم سياقات بعينها ، تسهم في تشكيلها على نحو خاص يؤهلها للقيام بدور حضارى يجعلها تنضوي تحت أحد الفاعلين : إما الفاعل المؤسس وإما الفاعل الراعي ، إن نسق الاستفهام الذي تحمله بنية المثل (أنجب من مارية) يشير إلى صوت الفن الباحث عن هذه الأوعية أو السياقات التي يمكنها احتضان مثل هذه الشخصيات القادرة على قيادة أمتها وصيانة البناء الحضاري الذي خرجت منه .

إنه -أي عالم الفن في هذا المثل وسياقه الشارح- يعد بمثابة دعوة للوقاية مما يمكن أن يطلق عليه «اليتم الحضاري» الذي يعني افتقاد حضارة أمة ما للفواعل

---

(١) «المرأة في المجتمع المعاصر» سامية حسن الساعاتي ، الفصل الرابع عشر : التمييز ضد المرأة بين الموروث الثقافي والقيم الإيجابية ، من ص٣١١ إلى ص٣١٨ ، طبعة ٢٠٠٦م ، سلسلة العلوم الاجتماعية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

الراعية التي تكفل لها قابلية البقاء والاستمرار في مسيرة الزمن دون أن تصيبها أمارات ضعف أوشيخوخة تنذر بتواريها وتحولها إلى ماضٍ في كتاب التاريخ ؛ لذا يأتي الفن عبر مجمع الأمثال شاغلاً بصوته موقع المتسعلم الباحث الذي يحتاج إلى واقع يجيبه ، وإجابته لن تكون قولية كسؤاله ، بل لا بد أن تتجسد في أنساق فعلية ملموسة ؛ إذ ليس بالكلام وحده تحيا الأمم ؛ ومن ثم فإن المرأة (مارية) -التي أنجبت في عالم الفن المشكّل لغةً ثلاث شخصيات تعد نواة ترتكز عليها الجماعة الكبيرة في نموها- تستحيل في عالم الواقع إلى ما يمكن تسميته بالظروف والبيئات التي تسهم في تكوين شخصيات من نوع خاص تحمل خصائص المذكر في القوة والحركة من أجل المعرفة والاستكشاف وسمات المؤنث في الإنتاج من أجل استمرار الحياة ، والإنتاج هاهنا لن يكون ولادة على المستوى المادي ولكنها ولادة على المستوى المعنوي عندما يتسنى لمثل هذه الشخصيات أن تسهم في تأهيل نظائر مشابهة لها وإعادة تشكيلها وإخراجها إلى مسرح الحياة في بناء إنساني مغاير للذي كانت عليه .

ولم يتوقف صوت الفن الباحث في مجمع الأمثال للميداني على هذا المنجز المثلى وسياقه المفسر فحسب ، ولكنه شغل هذا الدور في عدة أبنية مثلية أخرى تتقاطع فيما بينها بفضل القرينة (أنجب)[1] ، ويعد هذا التكرار بمثابة تشكيل سردي لتوكيد لفظي يتجلى من خلال إعادة نسق الاستفهام (من

---

(١) على غرار ذاك الشاهد هناك أنساق مثلية عديدة داخل «مجمع الأمثال» تبدأ بأفعل التفضيل (أنجب) ولكل واحد منها سياقه القصصي الشارح له :

- انظر : «مجمع الأمثال» ، الميداني ، الجزء الثاني :

* (أنجب من فاطمة بنت الخُرْشُب الأنمارية) ، ص٤٠٢-٤٠٣ .

* (أنجب من أم البنين) ، ص٤٠٣ .

* (أنجب من خبيئة) ، ص٤٠٣ .

* (أنجب من عاتكة) ، ص٤٠٣ .

أنجب؟) مرات عدة بواسطة منتجات مثلية متنوعة من حيث السياقات السردية الشارحة لها ، والفن عبر هذه البنية التكرارية يدعم منظومة التواصل بينه وبين الواقع وفي الوقت ذاته يؤكد على قيمة المستَعلَم عنه في عالم الواقع وحيوية وجوده من أجل تحويل الحلم الكامن في الوعي الجمعي إلى حقيقة ملموسة .

إذًا فإن نسق الاستفهام الكائن في بنية المثل يحيل خارج النص إلى واقع منوط به القيام بعملية الإجابة ؛ وهو ما يضع العالمين في مقارنة مبعثها أفعل التفضيل (أنجب) ، هذه المقارنة تجعل صوت الواقع المجيب يتجلى في احتمالات دلالية ثلاثة ، فإذا رمز إلى هذا الواقع بضمير المتكلم (أنا) ورمز إلى الفن بالدال المشير إلى شخصية المرأة (مارية) تصير احتمالات الجواب على النحو الآتي :

- أنا أنجب من مارية (الواقع مجاوزٌ للفن)
- أنا مثل مارية (الواقع موازٍ للفن)
- أنا أقل من مارية (الواقع أضعف من الفن)

عندئذ تصبح شخصية المرأة في إطار شغلها فضاء المرسل بمثابة مرتكز يقف عليه الفن لينجز اختبارًا يتعرف من خلاله على وضعية الواقع ومدى صلاحيته في إطار عملية الإنتاج على المستوى الحضاري التي بها يجاوز نفسه نحو الأفضل دائمًا .

وقد وظف الفن عبر مجمع الأمثال للميداني شخصية المرأة في تقديم نموذج لعلاقة منعقدة بين الذات وسياقها على مستوى الواقع ، هذه العلاقة تصف الحال القائم بين الوعي الذهني للذات وانعكاسه على أنساقها الوظيفية والمنطق الذي يحكم الواقع القائم :

ج- نموذج الذكي (المراوغ):

«يحلب بني وأشدُّ على يديه

يُضرب لمن يفعل الفعل وينسبه إلى غيره ، وأصل هذا أن امرأة بدوية احتاجت إلى لبن ولم يحضرها من يحلب لها شاتها أو ناقتها ، والنساء لا يحلبن

بالبادية ؛ لأنه عارٌ عندهن ؛ إنما يحلب الرجال ، فدعت بُنيًا لها فأقبضته على الخلف وجعلت هي كفها فوق كفه ، فقالت : يحلب بني وأشد على يديه»[1] .

بالوقوف عند بنية المثل يلاحظ أنها تشير إلى عام يتمثل في الذات الإنسانية بمكونيها الذكوري والأنثوي ، هذه الذات - في إطار السياق القصصي الشارح- قد جعلت نصب عينيها موضوعًا هو مراقبة صنيع الفتى والشد على يديه ، هذا الصنيع الذي يعبر عنه الفعل (يحلب) يحيل -إلى حد كبير- إلى مجتمع رعوي صحراوي ، هذا الفعل بالنسبة له بمثابة علامة تميزه له ونشاط رئيس يقوم به أفراده ، غير أن هذا النشاط لا ينسحب على كل أعضائه ذكورًا وإناثًا ، ولكن بحكم القوانين المنظمة لحركة الجماعة فإن الذي ينهض به طائفة بعينها فقط هي طائفة الرجال ، أما المرأة فممنوعة من مزاولته ؛ إذًا فمن خلال تشكيل المثل ومفردات النسق السردي المفسر له يتضح أن هناك حالاً نحويًا يحيل إلى تمييز على المستوى الواقعي ، هذا الحال النحوي يتمثل في شخصية المرأة التي يقف دورها في إطار ذاك النسق الوظيفي المقصور على الرجل على النظر وشد الأزر ، هذا النظر يرتبط بقراءة الذات الأنثوية لمفردات السياق المحيط في ظل أزمة ذات شقين :

- **الأول** : شعور بنقص يحتاج إلى إزالة آثاره بعملية إكمال ؛ فهي بحاجة إلى ما يشبع احتياجاتها الضرورية (لبن) ، وهذا الإشباع يتطلب بنية وظيفية بعينها (حلْب) .
- **الثاني** : هذه الذات لا تستطيع القيام بهذه العملية بنفسها ؛ نظرًا لما تفرضه قوانين الجماعة من قيود تمنع جماعة النساء من النهوض بها ؛ إذ تنظر منظومة الأعراف الجمعية لهذا الفعل إذا مارسته المرأة بوصفه عارًا .

إذًا فأزمة المرأة التي جعلت منها مرسِلاً ناطقًا يقدم لفضاء التداول نموذجًا إنسانيًا له أبعاد ثلاثة :

---

(١) السابق ، ص٤٩٢ .

- الأول : طبيعي يتمثل في احتياجها إلى ما يمنح حياتها البقاء (الطعام) .
- الثاني : تمييزي يتعلق بطبيعتها بوصفها امرأة ؛ ومن ثم فإن حصولها على الطعام سيكون مرهونًا بفعل ذات أخرى هي الرجل .
- الثالث : اجتماعي (ثقافي) يشير إلى قوانين السياق الجمعي الخاصة بهذا الحال التي يمكن تلخيصها في هذا الحُكم : الرجل يعمل من أجل أن يلبي للمرأة احتياجاتها من طعام وغيره .

من هذا البعد الأخير يتضح أن هناك فرقًا واضحًا بين الذات الذكورية والمرأة على مستوى الأدوار والمواقع التي تشغلها داخل السياق تعطي للرجل ميزة أفضل من منها ؛ إذ يظهر الرجل في موقع المرسل الفاعل في حين تشغل المرأة موقع المفعول الذي عليه أن يقنع بالأثر الواصل إليه من هذا الفاعل في ظل نظام أبوي ذكوري له قوانينه التي لا يسمح لأحد بتجاوزها أو الخروج عليها وإلا وقعت عليه عقوبات من ذاك النظام ، يُفهم هذا -إلى حد كبير- من منطوق الراوي داخل النسق السردي المفسر : (. . . والنساء لا يحلبن بالبادية ؛ لأنه عار عندهن إنما يحلب الرجال) ، إن الدال (عار) وأسلوب القصر والتخصيص داخل هذا المنجز السردي يرسم مشهدًا تمثيليًا يعبر عن ملامح ذاك النظام (القبلي) الذي يدشن بقوانينه لثنائية (الثابت والمتحرك) فيما يتعلق بمساحات الفصل الصارمة التي يضعها بين الرجل والمرأة ؛ فالرجل يعمل ؛ ومن ثم فهو في حالة حركة ، أما المرأة فلها موقع الثابت انتظارًا لاستقبال ما ستسفر عنه هذه الحركة الفعلية ؛ الأمر الذي قد يؤدي إلى قدر من الجمود على المستوى الذهني داخل سياق واقعي ذي طابع ذكوري[1] من هنا اتخذت ذات أنثوية تدرك ما تحمله من

---

(١) أشار عبد الله إبراهيم في دراسة له إلى طبيعة هذه المجتمعات التي تضع قيودًا وقوانين بعينها تحكم حركة الأفراد داخلها ويتم توارثها عبر الأجيال ، وقد أطلق على مثل هذه القيود مسمى «الأبوية الذكورية» موضحًا أنها (لا تظهر إلا في عالم النماذج الثابتة والأنساق المغلقة ، والتعلق بالنماذج الرمزية التي تضخ إلى العالم سلسلة متواصلة من العلاقات النمطية التراتبية بين الأفراد ؛ =

التزام تجاه بنات جنسها زمام مبادرة سعت من خلالها إلى رد فعل على مستوى الفن تحاول به إحداث توازن في الأثر مع هذا السياق الواقعي المأزوم، فكان موقع المرسل الذي بعثت منه رسالة منطوقة لها سماتها الفنية الخاصة تتميز بقدرتها على تجاوز حاجزى الزمان والمكان الضيقين هدفها على المستوى الدلالي بيان أن الذات الأنثوية بإمكانها أن تشغل موقع الفاعل المرسل وأن تؤدي دورًا تسمو به على كثير من أفراد جماعتها هو دور المبدع القادر على قراءة مفردات العالم المحيط بشكل واع تكون ثمرته في النهاية منجز فني (بنية المثل) قابل للتواصل مع أفضية للتداولٌ خارج إطار مكان الذات المنتجة له وزمانها.

لم يكن هذا الإرسال مقصورًا على المستوى القولي فحسب، بل كان مصحوبًا بإرسال على المستوى الفعلي توضح من خلاله الذات الأنثوية قدرتها على تشكيل علاقة ذات طابع مثالي بينها وبين السياق المحيط من خلال سكناها موقع الوسط بين الانسجام مع الواقع الجمعي والتماهي في مفرداته المكونة له، وبين تجاوزه بتشكيل واقع جديد مغاير تكون أول فرد يدركه، يأتي ذلك عبر أنساقها الوظيفية التي أنجزتها داخل النسق السردي المفسر؛ فالسياق يأبى على المرأة أن تمارس عمل الحلب ويقصِر هذا الأمر على الرجل؛ لذلك لم تلجأ المرأة إلى أن تضع نفسها في موقع مواجهة تصادمية معه، وهذه رسالة مهمة تبثها شخصية المرأة من خلال منبر الفن إلى فضاء التداول مفادها ألا يتحول الاختلاف في الرؤية بين الفرد والجماعة إلى صراع بين الطرفين لا

= فأهمية الأفراد لا تأتي من أفعالهم، وإنما من محاكاتهم لقيم كبرى تقليدية موروثة، وكلما حاول أحدٌ انتزاع خصوصية أو تميز رُمي بالشذوذ عن القاعدة المعيارية العامة التي تتحكم فيها القيم الأبوية، وكلما انفصمت الصلة بين الأفراد ونماذجهم الأبوية العليا انزلقوا إلى الخطأ.. فالأبوية نظام جهز عبر التاريخ بسلسلة متكاملة مترابطة من الشروط والإجراءات التي تحول دون الخروج عليه).

- انظر: «الأبوية الذكورية والسرد التفسيري» عبد الله إبراهيم، ص٢٧٦، مجلة فصول، عدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤ وشتاء ٢٠٠٥م.

تُؤمَن عواقبه ، وقد تحايلت المرأة على هذا النظام بأن تظاهرت بانسجامها مع قوانينه ، يأتي ذلك من خلال استحضارها لغلام - ممثل طائفة الرجال في القيام بهذه المهمة على مستوى الفن - يتولى القيام بهذا العمل ذي الطابع الذكوري وفق منظور رؤية الوعي الجمعي ، ولم تقف المرأة موقف المتفرج ، بل شاركت فيه بطريقتها الخاصة (فدعت بنيًا لها ، فأقبضته على الخلف وجعلت كفها فوق كفه) ، وهذه رسالة ثانية تبثها المرأة إلى فضاء التلقي مفادها مواجهة مفردات السياق محل الاختلاف بطريقة مرنة (غير مباشرة) لا تؤثر سلبًا في التماسك المرجو حصوله واستمراره بين الفرد وجماعته ، فتكون مجاوزته بتوظيفالقدرات الفردية الخاصة التي تمتلكها الشخصية .

إذًا يمكن القول : إن هذه الذات الأنثوية في فضاء الفن تتفكك داخل السياق الجمعي الواقعي إلى شخصيتين :

- الأولى : منتمية إلى مفردات السياق بطريقة تقترب من درجة التماهي ، تلتزم بمباحاته وتقف عند محظوراته ، حظها من الحياة هو أن تجعل أفعالها بشكل مستمر موافقة لمقتضيات هذا النظام دون أن تقف منها أو من بعضها موقف المفكر المناقش[١] .
- الثانية : مجاوزة للسياق من خلال تبنيها وجهة نظر مغايرة لبعض مفرداته ، مع ملاحظة أن هذا التجاوز لا يصل إلى درجة صدام مباشر بين رؤيتها ورؤية الجماعة[٢] .

---

(١) يقترب هذا النموذج الإنساني من مفهوم الشخصية المسطحة أو الجامدة (statique) في حقل علم السرد الحديث ، وهي الشخصية البسيطة التي تمضي على حال شبه ثابت لا يتغير أو يتبدل على مستوى العواطف أو المواقف وذلك خلال أطوار حياتها بصفة عامة .

- انظر : «في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد» عبد الملك مرتاض ، ص١٠١-١٠٢ .

(٢) يقترب هذا الصنف من مفهوم الشخصية النامية (dynamique) في علم السرد الحديث ، وقد أطلق عليها مسمى (الشخصية المدورة) ، وهي الشخصية ذات الحال المتغير على مستوى =

في ضوء هذا التفكيك فإن المرأة على مستوى الفن قد تعاملت مع عالمها المحيط من خلال ثنائية (النفي والإثبات) ؛ فبقراءة متعمقة لمنجزاتها الوظيفية يلاحظ أنها تسعى إلى قيادة جماعة النساء التي تمثلها نحو حال أفضل ترتقي من خلاله إلى مرتبة الرجل وتزيل الآثار السلبية المترتبة على هذا الفصل الحاد بين الطرفين من حيث الأداء الوظيفي لأدوار بعينها ، وهي في هذا الشأن تقدم لفضاء التلقي رسالتين :

- نفي التمييز السلبي بين الرجل والمرأة .
- إثبات المشاركة الإيجابية في عمليات البناء الاجتماعي التي تراعي القاسم الإنساني المشترك بينهما .

وتأتي هاتان الرسالتان في ظل تجسيد المرأة لعاملين في مثلث العلاقات الوظيفية لجريماس ؛ فتشكيل المثل ونسقه السردي المفسر يشيران إلى ذات أنثوية صاحبة وجهة نظر (موضوع) ، هذا الموضوع يتمثل في تغيير واقع قائم فيما يتعلق بجماعة النساء يعتمد بين مفرداته منطق التمييز بدرجة ما إلى واقع مستقبلي أفضل حالاً يقوم على قراءة دقيقة للقدرات التي تتمتع بها المرأة وكيفية توظيفها فيما تمارسه من أدوار ؛ ومن ثم فإن شخصية المرأة داخل عالم الفن هي الذات ، وخلف هذا الذات وموضوعها دافع محرِّك (مرسل) يتمثل في طبيعتها بوصفها امرأة تنتمي إلى جماعة النساء ؛ لذا فإنها تحمل على عاتقها دورًا التزاميًا تجاه نوعها يتجلى -وفق رؤيتها- في جبر الناقص في صفة الإنسانية التي تتمتع بها إلى جانب الرجل من خلال محاولة إعادة صياغة منظور جمعي ذي طبيعة متوازنة يتعامل مع طرفي المعادلة الإنسانية (الرجل

= الفكر والعواطف والسلوك بحيث يمكن النظر إليها عبر مراحل حياتها المتعاقبة على أنها شخصيات عدة تجمعت في كيان واحد . . ولكل شخصية مزاجها الخاص وسلوكها المميز الذي تستقل به عن غيرها إلى حد كبير .

- انظر : السابق ، ص١٠٢ .

والمرأة) بطريقة تعترف بما لدى كل طرف من قدرات تؤهله للحركة على مستوى الفعل وعدم التجمد في موقع بعينه -موقف المفعول المستقبل على سبيل المثال في التشكيل القصصي- داخل منظومة الجماعة[1] .

وبالنظر إلى الشواهد الثلاث السابقة يلاحظ أنها تترابط فيما بينها بخيط دلالي واحد تشير إليه فكرة الولادة (الإنجاب) بفضل شغل المرأة لموقع (المرسل) ، لكن الإنجاب الذي تنجزه الذات الأنثوية في ظل هذا الشاهد ذو طابع خاص يميزه عن سابقيه ؛ إنه بمثابة إنجاب معنوي ؛ فالمرأة بمنطوقها المثلى وبنائه السردي المفسر تقدم لفضاء التداول نموذجًا إنسانيًا تراه جديرًا بأن يكون قدوة ، هو هذه الشخصية التي تتعامل بإيجابية مع العالم موظفة دلالتي الانتماء والتجاوز بطريقة لا تؤثر سلبًا في منظومة التواصل التي يجب أن تبقى قائمة بين الفرد ومحيطه ؛ ومن ثم فلا مكان داخل الذهنية الخاصة بهذه الذات لاحتمالية الاغتراب الذي يحول حالة الاختلاف على مستوى الرؤية إلى عزلة بين الفرد والجماعة .

والقصة التفسيرية لهذا المثل تعد تمثيلاً دراميًا أبدعه الوعي الجمعي العربي يدل على الترابط الحتمي بين طرفي ثنائية (المذكر والمؤنث) بحيث تصبح مقولة هيمنة الثقافة الذكورية على المنظومة الاجتماعية موضع نقض واضح ؛ فالثقافة الذكورية التي تقود المجتمع تشارك فيها المرأة التي تضع يدها فوق يد الرجل ، وكأن فضاء الدلالة المتعلق بهذا البناء التمثيلي يريد أن يقول : إن التكوين الثقافي للرجل هو منجز نسائي شكلته الأم الحكيمة التي تربيه والأخت المحبة التي تدعمه نفسيًا والمرأة الوفية التي تشاركه الحياة وتنمى في أعماقه معنى المسئولية والالتزام فيستمد من تلك الطاقة اتجاهاته السلوكية في سياقاته الاجتماعية المختلفة .

وإلى جانب هذه الولادات ذات الطابع الإيجابي التي يحاول من خلالها الوعي الجمعي أن يقدم نماذج إنسانية تصلح لأن تكون قدوة داخل فضاء التداول

---

(١) يراجع : التمهيد ، ص٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ .

تعيد صياغة أبنيته الواقعية على المستوى الفردي والجمعي ، فإن هناك ولادة أخرى تنجزها شخصية المرأة لها طابع مختلف ، وقام الفن عبر مجمع الأمثال للميداني بتركيز عدسته الكاشفة عليها :

د- نموذج الغَرِيْر (السلبي):

«أعطني حظي من شواية الرَّضْف

هذا مثل قالته امرأة كانت غَرِيرة ، وكان لها زوج يكرمها في المطعم والملبس ، وكانت قد أوتيت حظًا من جمال ، فحسدت على ذلك ، فابتدرت لها امرأة لتشينها ، فسألتها عن صنيع زوجها ، فأخبرتها بإحسانه إليها ، فلما سمعت ذلك قالت : وما إحسانه وقد منعك حظك من شواية الرضف؟ قالت : وما شواية الرضف؟ قالت : هي من أطيب الطعام وقد استأثر بها عليك ، فاطلبيها منه ، فأحبت قولها لغرارتها ، وظنت أنها قد نصحت لها ، فتغيرت على زوجها ، فلما أتاها وجدها على غير ما كان يعهدها ، فسألها ما بالها؟ قالت : يا ابن عم تزعم أنى عليك كريمة ، وأن لى عندك مزية ، كيف وقد حرمتني شواية الرضف؟ بلغني حظي منها ، فلما سمع مقالتها عرف أنها قد دهيت ، وكره أن يمنعها إياها ضنًا بها فقال : نعم وكرامة ، أنا فاعل الليلة إذا راح الرعاء ، فلما راحوا وفرغوا من مهنهم ؛ دعاهم ، فاحتمل منها رضفة فوضعها في كفها ، وقد كانت التي أوردتها قالت لها : إنك ستجدين لها سخنًا في بطن كفك ، فلا تطرحيها فتفسد ، ولكن عاقبى بين كفيك ولسانك ، فلما وضعتها في كفها أحرقتها ، فلم ترم بها ، فاستعانت بكفها الأخرى ، فأحرقتها ، فاستعانت بلسانها تبردها به ، فاحترق وخاب مطلبها ، وقولها : أعطنى حظي من شواية الرضف يضرب للذي يسموا إلى ما لا حظ له فيه»[1] .

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٦٦٤ ، ص٦٦٥ ، وكلمة الرُّضْف تعني : عظمة في الركبة كالأصابع المضمومة ، وكلمة عزيزة تشير إلى الشخصية التي لا تجارب لها .

- انظر : «القاموس المحيط» ، مادة (رضَفَ) ، ومادة (غَرَرَ) .

يسعى صوت الوعي الجمعي عبر منظور الرؤية الخاص بهذا الفاعل المرسل لبنية المثل أن يؤدي دورًا على قدر كبير من القيمة داخل أي نسيج اجتماعي ألا وهو دور الراصد المحذر ، ويأتي هذا التحذير مستندًا إلى الجانب السلبي في حياة أي مجتمع ويتمثل فيما يتضمنه من مثالب تلقى بظلالها على مسيرته ، فبالنظر إلى ذاك المنجز المثلي يمكن الوقوف على فاعل منتج تشير إليه ذات أنثوية تبث إلى فضاء التلقي رسالة قولية تتأسس على وعي ذهني (دافع) يهيىء لها بيئة ملائمة تخرج من خلالها ، هذا الدافع (السبب) يتجلى في شخصيتين : الأولى تعبر عنها القرينة (غريرة) التي تشير في مدلولها إلى أن المنعوت تنقصه كثير من تجارب الحياة ، والثانية تبدو في هذه المرأة المتصفة بالقرينة (حاسدة) ، تضافرت كلتا الشخصيتين في تشكيل فضاء وعي أنثوي احتضن هذه الخاطرة اللغوية -بنية المثل- محولاً إياها إلى مادة ملموسة تكون محلاً للتفاعل مع فضاء التداول .

فبمتابعة مفردات النسق السردي المفسر يتضح أن عالم الفن يسعى إلى أن يقدم شكلاً مثاليًا لبناء إنساني تتوافر فيه عناصر إيجابية مثل : الاستقرار والانسجام والعطاء والجمال ، هذه العناصر قد تبدت في نسيج اجتماعي اسمه الأسرة المكونة من زوج وزوجة ، لكن يبدو أن هذا الشكل يتوقف في استمراره على فواعل تملك المقومات اللازمة بغية الحفاظ عليه ، هنا يتدخل الفن بوظيفته الكاشفة ليرصد عيوبًا من شأنها التأثير سلبًا والوقوف عائقًا أمام تحول الحلم الفردي والجمعي إلى واقع مُشَاهَد ، أول هذه العيوب يبدو من خلال القرينة (غريرة) التي تضع مسافة فاصلة بين الذات وعالمها ، وتحول دون تعامل واعٍ مبن على علم مع مفردات هذا العالم ، وكأن الفن بذلك يسعى إلى أن يرسم بالكلمات لوحة لذات مغتربة داخل عالمها واغترابها ليس عائدًا إلى اختلاف في الرؤى بين الطرفين بقدر ما هو ناجم عن عدم درأية بالعالم يقود إلى بناء تصورات واتخاذ مواقف قد تبدد في النهاية سعي الفرد في إطار الجماعة إلى الصورة المرجوة لفضاء الحياة الذي يريد أن يعيش فيه .

إذًا فإن من المثالب المؤثرة داخل البناء الاجتماعي البشري بدءًا من الأسرة

الصغيرة وانتهاءً بالمجتمع الإنساني الكبير الجمود المترتب على حالة الغياب المعرفي لدى الذات في علاقتها بالعالم ، هذه الحالة التي تعجل بنهاية أية صورة إيجابية قد تبدأ في التكون داخل سياق الواقع ، يضاف إلى هذا الداء الشخصيات التي تعاني نقصًا وتفتقر إلى مقومات للنجاح تجعل منها فواعل تبني داخل مجتمعاتها ؛ فتكون النتيجة دخولها في صراع مع كل ما هو مثالي وإيجابي في عالمها المحيط تسعى من خلاله إلى إزالة هذا الإيجابي لتصبح مفردات السياق جميعها متساوية من حيث الأزمة ، وقد اختزل الفن عبر مجمع الأمثال هذه النوعية من الشخصيات ذات الطابع السلبي في قرينة واحدة هي (حاسد) ، وذلك من خلال بنية تمثيلية تحذيرية تنبه المتلقي إلى خطورة مثل هذه الشخصيات على الفرد والجماعة ؛ فالمكون الدلالي العميق للتشكيل القصصي المفسر يقف بفضاء التداول على الطبيعة النفسية المحركة لها ألا وهي شعورها بالتعرى والانكشاف حينما تظهر صورة إيجابية أو عنصر نجاح داخل عالمها ؛ ومن ثم تسعى توخيًا للستر وتحقيقًا للأمان الذي تتغياه إلى القضاء عليه ليتساوى الكل في النهاية ، بدلاً من محاولة تجاوز حاضرها المأزوم الذي تعيشه ومعالجة أسبابه وصولاً إلى مرحلة تؤهلها لأن تشغل مكانًا لها داخل فضاء الشخصيات المسهمة في بناء جماعاتها ، والقصة التفسيرية التي جاءت في مورد المثل تعد بنية درامية عربية ذكية صادرة عن رؤية خبيرة بالنفس الإنسانية التي تعيش في سياقاتها تجارب متعددة تضعها في أحيان ليست بالقليلة في موضع النزاع الذي يغير مسارها إذا لم تكن واعية بذاتها وبالعلاقة التي تربطها بالآخر ، وفي هذه القصة نجد الآخر يدخل إلى الذات فيهدد استقرارها ؛ لأنه يعي طبيعتها من جهة ويدرك فن إثارة الفتنة المؤثرة في الاستقرار النفسي والاجتماعي من جهة أخرى ؛ فالذات كانت تعيش عالمًا مثاليًا ، ولكن الضعف الإنساني يرى في كل ما هو غائب نقصًا لا يكتمل الإشباع النفسي للذات إلا بالحصول عليه مع أن هذا الغائب ضارٌ وسينتقص من العالم المثالي المحيط بها .

من هذا المنطلق يفطن العقل الجمعي العربي لقيمة إنسانية مهمة هي

القناعة التي ترى في الأمان النفسي والاجتماعي مثالية تعوض هذه الذات عن كل إثارة من الآخر يسعى بها لتهديدها ، وهذا بدوره يقودنا إلى فكرة مهمة تحلق في الفضاء الدلالي للقصة التفسيرية للمثل ألا وهي أن الإنسان كائن لا يرضى بالمتاح مهما كان جميلاً ومثاليًا ، ونتيجة لنهم الذات إلى كل ما هو بعيد ومحجوب يمكن أن تقع في دائرة النقص والتهديد والاقتحام من الآخر .

وفقًا لما سبق فقد وظف الراوي داخل مجمع الأمثال الشخصيتين (غريرة) و(حاسدة) في تشكيل بنية تمثيلية رمزية كثيفة من حيث الدلالة تتجمع كل مكوناتها حول التركيب «شواية الرضف» الذي يأتي بمثابة تشكيل فني لكل ما من شأنه أن يضع حدًا فاصلاً بين سياق الواقع بكل ما يحمله من نواقص وأزمات وبين فضاء الحلم وما يتضمنه من فضائل .

وتعد هاتان الشخصيتان تجسيدًا رمزيًا لفكرة الغياب وآثارها السلبية المصاحبة لها ، ويمكن أن تعد هذه الفكرة بمثابة الشخصية الأكبر (الإطار) الحاضن لمثل هذه الشخصيات التي تشغل منطقة السلب داخل فضاء العالم ؛ فالتشكيل الفني لشخصية الغياب وما يتفرع عنها يحيل إلى أحد طرفي ثنائية (السلب والإيجاب) المهيمنة على مسيرة العالم وتحولات عناصره ؛ إذ يمكن النظر إلى حركة هذا العالم على مستوى الزمان والمكان في ظل شخصيتين رئيسيتين : الأولى الشخصية الإيجابية والثانية الشخصية السلبية ، وتعد كل واحدة منهما بمثابة وعاء (مشترك) يضم الشخصيات التي تتقارب فيما بينها من حيث الدور والدلالة لتؤثر في النهاية في بناء السياق الواقعي وطبيعة اللحظة التاريخية إما بالسلب وإما بالإيجاب ؛ وهو ما يجعل من الصراعات التي تنشب بين الحين والآخر بين عناصر الجنس البشري الواحد تفكيكًا لصراع أكبر يمثل قاسمًا مشتركًا بين مكونات المجتمع الإنساني في بعده العام ألا وهو الصراع الدائر بين منطقة السلب ومنطقة الإيجاب داخل العالم الذي يعكس رغبة كل طرف في فرض هيمنته على السياق متوسلاً بثنائية ثابتة يوظفها لخدمة أهدافه هي ثنائية تتشكل من : الفعل (العمل) والكلام (اللغة) ، يتخذ طرفاها تجليات

تتغاير بحكم طبيعة الشخصية المستخدمة لها .

إذًا فإن غياب المعرفة (الشخصية غريرة) وغياب الفضائل والمثل (الشخصية حاسدة) يمثلان جزءاً مكونًا لشخصية أكبر هي شخصية (غياب الحكمة) التي تحجز مكانًا لها داخل فضاء الشخصية الإطار (السلبية) .

وبالنظر إلى المساحة الفاصلة التي يشير إليها التركيب (شواية الرضف) في هذا الشاهد يلاحظ أن التي تشغلها ذات أنثوية جعلها عالم الفن في موقع الفاعل المرسل الذي دفعه وعيه إلى تقديم نموذج إنساني ذي طابع سلبي ؛ ليكون قدوة ليس من أجل الاتباع ، ولكن من أجل المخالفة والتجاوز وفق صيغة تأتي على النقيض منها ؛ لتكتمل بذلك عبر منبر الفن ثنائية (الواقع والمثال) الذي قدم من خلال مجمع الأمثال نماذج إنسانية موظفًا فعلاً تتميز به المرأة من حيث الجنس ألا وهو فعل الحمل والولادة على المستوى الفطرى محولاً إياه بواسطة وعي الراوي إلى فعل ذي طبيعة مجازية رمزية يبث منه إلى فضاء الاستقبال نماذج تخرج من عباءة نسائية تتجسد بفضل شغل المرأة موقع المرسل الذي يصبح بمثابة المعادل الفني لعملية الإنجاب التي تنفرد بها دون الرجل داخل سياق الواقع .

وتحيل هذه الوضعية الفنية للمرأة في بنيتها العميقة إلى التضافر المرجو إقامته فنًا بفضل دلالة (الإنجاب) بين المرأة بوصفها نوعًا إنسانيًا والأسرة في بعدها المحلى الصغير الذي يحيل إلى جماعة أكبر منها تعد نواة لسياق حضارى كبير يدخل في تكوين الأسرة الإنسانية في بعدها العام الذي يقود بدوره إلى طبيعة الحياة على الأرض ، هذه الحياة التي تقدم صنوفًا شتي من الشخصيات تؤثر بحكم أدوارها في فضاءى الزمان والمكان اللذين يحتويانها ، وعلى ما بين هذه الصنوف البشرية من مناطق اختلاف فإن هناك قاسمًا مشتركًا مهمًا يقارب فيما بينها في نهاية المطاف يمكن تسميته -بالإفادة من منظور رؤية الفن- بالمشترك الأنثوي ؛ فجميع أفراد العنصر البشري ينضوون تحت فكرة (المؤنث) الذي يبدأ من المرأة وصولاً في النهاية إلى الحياة في بعدها العام .

هذا المؤنث الذي يبدأ من الخاص وصولاً إلى العام يقوم بوظيفة الإنجاب على طريقته ثم يأتي الفن في النهاية ليتمثل هذه العملية مجسدًا إياها بالطريقة التي تناسب نوعه ، كما أن هذا التضافر الحاصل بين فكرة الإنجاب المميزة للمرأة واقعًا وتوظيف الفن لها من خلال موقع الفاعل المرسل يعكس رغبة من جانب الأخير في إقامة نوع من التعادلية مع فضاء واقعي يهيمن عليه -بدرجة ما- نسق ذكوري تبدو فيه المرأة على قدر من التهميش ؛ إذ لا تعدو أن تكون فكرة يتم التعامل معها وصياغتها في ظل سياق لغوي فحولي يمسك المذكر بخيوطه ؛ لذا يأتي هذا الموقع الإرسالي في الفن من خلال المرأة ليعبر عن إدراك واعٍ من قبل ذات ذكورية (الميداني) قامت بقراءة سياقها الثقافي ثم أسست لنفسها وجهة نظر تغاير بعض مفرداته تتجلى في رؤية تؤكد دور المرأة في التعامل مع عالم اللغة وقدرتها على أن تشكل من عناصره منتجات ذات طابع جمالى لها إمكانية البقاء والتواصل مع أفضية أخرى بفضل ما تتمتع به من تأثير على المستوى الذهني والوجداني ، من أماراته الطبيعة المجاوزة لهذه التشكيلات الجمالية التي تتمثل في انتقالها من فضاء إنتاج فردي وتجربة ذاتية وقفت وراء ظهورها الأول إلى مستَهلك جمعي وتجربة متعددة الذوات بحكم السياقات التي تستدعي وجودها[1] ؛ وهو ما يبرهن على الدور البطولي الذي يؤديه المؤنث إلى جانب المذكر في تشكيل البناء الثقافي الإنساني في تجلياته المحلية والإقليمية والعالمية وبمفرداته المعرفية المتعددة الأبعاد ، وقدرته على الإسهام في إثرائه .

كما ينبهنا المثل وهو خلاصة الحكمة الجمعية من خلال قصصه التفسيري ودور المرأة في خانة المرسل إلى أهمية إدراك طبيعة الرسالة التي تأتي إلى السياق الاجتماعي حتى لا تقع الذات المؤنثة التي هي رمز للمكان والقبيلة والجماعة ضحية الاستلاب .

---

(١) على الرغم من الطبيعة الجمعية المميزة للمثل فإنه يجب مراعاة البعد الفردي في تشكيله .

- انظر : «أشكال التعبير في الأدب الشعبي» نبيلة إبراهيم ، من ص١٧٤ إلى ص١٧٦ .

ثانياً: المرأة المرسل إليه:

يعد هذا الموقع انعكاسًا لرحلة النسق الفعلي للذات التي بدأت في ظل علاقتها بالعالم المحيط وقراءتها لمفرداته ، هذه القراءة التي تنجم عنها علاقة للرغبة منطلقها فاعل مرسل ومستقرها في النهاية مرسل إليه مستقبل يتلقى الأثر المترتب على التقاطع الذي تم بين الراغب الفاعل (الذات) والمرغوب فيه (الموضوع)[1] وقد لا يقتصر الأمر على هذه الوضعية للمرسل إليه فحسب ؛ إذ قد يتجاوزها ليصبح بمثابة الغاية الأسمى التي ترجوها الذات في نهاية المطاف من وراء علاقتها بموضوعها ، ويبدو أن جريماس متأثرٌ -إلى حد كبير- في تشكيله للمرسل إليه بدراسة فلاديمير بروب البنائية التي تحدد هيكل الحكايات الشعبية التي تنتهي بزواج البطل ، هذا الزواج الذي ينشأ بناءً على علاقة أُنجِزت بين طرفين : الأول يتجسد في شخصية البطل التي خرجت في رحلة تبحث عن تحقيق أهدافها ، وتعالج من خلالها آثارًا سلبية تمر بها ، كحالات الفقد والشعور بالنقصان ، وتكون خاتمتها الالتقاء بشخصية (الأميرة) وتأكيد زواجها منها[2] .

إن هذا الزواج الكائن في حقل الحكايات الشعبية هو تجسيد فني رمزي للقاء الذات بغايتها داخل سياق الواقع ، هذا اللقاء الذي يمنحها -بفضل شرف الغاية- حركة صعودية تجعلها باستمرار في حالة تقويم وإعادة بناء لشخصيتها

---

(١) إن النموذج العاملي لدى جريماس بعناصره الستة المشكلة له يتمحور -بصفة أساسية- حول موضوع الرغبة الذي تجعله الذات مناط عملها ، ويأتي وقوعه بوصفه موضوعًا للاتصال بين المرسل والمرسل إليه الذي يتأثر بنتائج عمل الفاعل ، في الوقت الذي يؤدي فيه المرسل دوره في توجيه هذا الفاعل ناحية موضوعه ، أوتزويده ببعض المرغبات التي تجعل من التقاء الطرفين أمرًا ممكنًا .

- انظر : «بنية الشكل الروائي» حسن بحراوي ، ص٢١٩ ، ٢٢٠ ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .

(٢) «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص١٦ .

بطريقة تجاوز حالتها الراهنة وظرفها الزمني الآني ، وقد جاءت الصياغة الفنية لعلو الغاية (المرسل إليه) ممثلة في شخصية (الأميرة) التي تشير في وضعيتها على المستوى الاجتماعي إلى علو المكانة مقارنة بغيرها داخل بناء الجماعة ؛ ومن ثم فإن تجاوز اللحظة الحاضرة والحال القائم إلى ما هو أفضل منه عبر الأنساق الوظيفية التي تنجزها الذات مرهون بطبيعة الغاية التي تحرص على الوصول إليها .

ووفقًا لهذه الوضعية للمرسل إليه فإن موقعه يعكس ختامًا لرحلة الذات الوظيفية المميزة بالطابع الحركي التي تتوقف عند آخر نقطة لها (المرسل إليه الغاية) حيث السكون والاستقرار ؛ الأمر الذي يقربها من عالم الفردوس المفقود الذي تتطلع إليه ؛ لذا تأتي البنيات العميقة لأفعالها بمثابة انعكاس لرغبة ملازمة في العودة إليه من جديد .

إذًا فإن تناول المرأة في ظل شغلها حيز المرسل إليه داخل القص التفسيري للأمثال عند الميداني يعني تضافرًا بين عدة عناصر دلالية تتمثل في : **الأميرة ، الغاية ، ختام رحلة الذات البطل ، السكون ، الاستقرار** ؛ ومن ثم تصبح شخصية المرأة –إلى حد كبير– بمثابة بنية سطحية تختبئ وراءها حياة دلالية أخرى تنشد من يكشف عنها ، يأتي هذا في ظل نماذج عديدة للذات الأنثوية منها :

أ- نموذج المتعلِّم:

«أمرَ مبكياتك لا أمرَ مضحكاتك

قال المفضل : بلغنا أن فتاة من بنات العرب كانت لها خالات وعمات ، فكانت إذا زارت خالاتها ألهينها وأضحكنها ، وإذا زارت عماتها أدبنها ، وأخذن عليها ، فقالت لأبيها : إن خالاتي يلطفنني وإن عماتي يبكينني ، فقال أبوها وقد علم القصة : أمر مبكياتك ، أي الزمي واقبلي أمر مبكياتك ؛ أي أمر مبكياتك أولى بالقبول والاتباع من غيره»[1] .

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٤٣ .

بالنظر إلى التشكيل اللغوي الاتصالي الذي تعكسه بنية المثل يتبين أن الذات الراوية قد آثرت أن تأخذ لنفسها موقعًا بعيدًا عن حركة الأحداث مكتفيةً بدور العين الراصدة التي تحاول الظهور بشكل يبدو محايدًا في مراوغة من جانب الذات المرجعية (المؤلف)[1] بغية وضع هذا النسق ذي الطبيعة الجمعية في حوار مباشر مع فضاء التداول على أن تقوم هذه الذات الراوية بواسطة التشكيل السردي المفسر بحلقة الوصل المطلوبة بين هذه البنية الجمالية الموجزة والمرجعية الفردية التي وقفت وراء خروجها إلى العالم في ظل بيئة درامية هيأت لذلك ، وتأكيدًا على هذا الموقف يمنح الراوي موقع المتكلم لذات أخرى تقوم بمهمة تقديم هذا المنجز السردي إلى المتلقي في محاولة للتحلي بروح الموضوعية ، فكان الدال (المفضل) هو الأداة السردية التي تتيح لراوي الميداني الصياغة التي يريد أن يكون عليها ؛ فهو -إذًا- الراوي المحايد الذي يقف بعيدًا ليقوم بعملية الوصل المبنية على المشاهدة بين نسق درامي فاعل ومنتج جمالى (مفعول) جاء مترتبًا عليه .

وبمتابعة مفردات هذا الفاعل من الداخل يمكن الوقوف على تصور مفاده أن عالم القص هو محاولة بدرجة ما للإفادة من مكونات السياق الواقعي من أجل إعادة تشكيلها في خلق جديد يأتي مغايرًا -إلى حد كبير- وموازيًا في الوقت ذاته لمرجعيتها في الواقع ؛ فالمفعول الجمالي الذي تجسده بنية المثل هو نتاج لتفاعل قد تم بين ذات ذكورية مرسلة وأخرى أنوثية متلقية كانت ثمرته هذا المولود الفني الجديد المتشكل من عناصر تتيح له حياة أطول ومساحة أوسع من الحضور هي مفردات اللغة ؛ فكما أن مفردات الواقع تشير إلى أن آدم وحواء هما أصل حياة البشر ، فإن الفن بواسطة الميداني قد استلهم هذه المسلمة وجاء تشكيل المثل في هذا الشاهد انعكاسا لتضافر ذكوري وأنثوي فكانت المحصلة لغةً جماليةً تعد بمثابة معادل فني لفكرة الميلاد الإنساني على مستوى الواقع ،

---

(١) «خطاب الحكاية : بحث في المنهج» جيرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم وآخرين ، ص٢٠١ .

وليقول الفن –في تجليه القصصي– قولته التي تأتي بموازاة منطق العالم الخارجي : إن نتاج هذا التقاطع الثنائي الأبعاد بين المذكر والمؤنث مخلوق ثالث ولكن في حضور ذات أخرى تقف شاهدة راصدة لتقوم بمهمة النقل بعد ذلك إنها ذات الراوي التي تتولى نقل هذا المولود إلى أفضية مغايرة تتيح له حضورًا مختلفًا من حيث الحياة بحكم تباين السياقات الموقفية التي تستدعي ظهوره واختلاف منظورات الرؤية المتعلقة به .

إذًا فإن بنية المثل –في الغالب– وهذا المثال نموذجًا تتجلى في إطار منظومة ثلاثية الأركان :

- الأَنا الراوية .
- الهُوَ المذكر .
- الهي المؤنث .

وتحيل هذه المنظومة إلى الحد الأدنى المكون للجماعة الممثل في الرقم (ثلاثة) ، وهي إشارة من جانب الفن إلى الطبيعة الجمعية المميزة لتشكيل المثل ، هذه الطبيعة التي جعلت منه مستهلكًا عامة لا يُلتفت معه –إلى حد كبير– إلى الأصل الفردي الذي منه خرج ، لكن إحدى مهام راوي الميداني في مجمعه هي محاولة الوقوف على اللحظة الجمالية ذات البعد الفردي التي يمكن القول عنها إنها تمثل مرحلة نضج بالغة مرت بها الشخصية المنتجة له وكان نتيجتها هذا الإرسال القولي لبنية المثل الذي يعد من أرقى الممارسات اللغوية للذات بفضل استخدامها الأدبي للغة .

ويقوم البناء السردي السابق على أربع شخصيات أساسية هي : الرجل (الأب) والمرأة (الابنة) و(العمات) و(الخالات) ، وبالنظر إلى تشكيل المثل يتضح أنه يأتي في إطار منظومة للاتصال تجمع الرجل الأب مع المرأة الابنة ، فكان أثرها خروج هذا المنجز الذكوري ؛ وهو ما يعني أن النسق الوظيفي للمرأة كان بمثابة المثير الذي دفع الرجل إلى تحويل الكامن الفكري بداخله إلى مخرج لغوي أدبي يتمتع بالعمق الدلالي والوجازة من حيث البناء الشكلي ؛ الأمر

الذي يعطى للمرأة في إطار العلاقة المنعقدة بين المذكر والمؤنث دورين : **الأول** يتمثل في دور المرسل الدافع (المثير) والثاني دور المرسل إليه ؛ فبعد أن أدت دورها في استثارة المخزون المعرفي للرجل (الأب) وما يمتلكه من خبرات حياتية تحولت إلى موقع المرسل إليه (المستقبل) ؛ لتجني ثمار سكناها الموقع الأول محولة النسق السردي المفسر إلى فضاءين : **الأول** فضاء ذكوري معلِّم (المرسل) والثاني فضاء أنثوي متعلِّم (مرسل إليه) يخص شخصية المرأة (الابنة) .

يقود هذا التصور إلى رؤية مفادها أن الشخصية الذكورية عاشت حياة فردية أخذت حيزًا زمنيًا ليس بالقصير شهدت حوارًا بينها وبين المجردات الكامنة بداخلها–أفكار وخواطر وذكريات ورؤى وأحكام– التي تكونت بحكم علاقتها بالعالم بشقيه : الماضي والحاضر ، وقد وصلت هذه الحالة الحوارية إلى ذروتها بحيث أصبح انطلاقها إلى خارج حدود الذات أمرًا حتميًا ،لكنها تحتاج إلى ما يمكن تسميته بـ(المبررالخارجي) الذي يهيئ لها تجاوز حدود الأنا الفردية بكيفية معنية على مستوى الصياغة الشكلية وما يترتب عليها من دلالات ، فكان النسق الوظيفي لشخصية المرأة هو هذا المبرر الذي ارتكزت عليه الذات الذكورية وهي تقدم هذا المنتج الجمالي إلى فضاء التلقي .

وبالنظر إلى الفضاء الدرامي الخاص بالأنثى المرسل إليه يلاحظ أنه يقوم على ثلاث شخصيات : العمات والخالات ، والمرأة (الابنة) التي جعلت من العلاقة المنطقية الرابطة بينها وبين هاتين الشخصيتين عالمًا خارجيًا مصغرًا تحاول أن تبحث بين مفرداته عن حالة تحقق لها هيئة ذهنية ونفسية معينة ، فكانت النتيجة :

- الخالات يخاطبن جانب المتعة واللذة .
- العمات يتعاملن مع مساحة المراجعة والمحاسبة .

وقد ذهبت المرأة الابنة بهذه النتيجة إلى شخصية الرجل (الأب) لتجعل منه حَكَمًا يرشدها إلى أي من مفردات عالمها الخارجي المصغر تنحاز ، فكانت النتيجة هذا السياق المثلى الذي انتصر لصنيع العمات على الخالات ،إن هذه الشخصيات جميعها ما هي إلا مكونات رمزية تحيل إلى قيم دلالية تختبئ خلفها ؛ فالمنظومة

الثلاثية المتشكلة من : الأب والعمات والخالات تحيل إلى بناء العالم في شقه الزمني الماضي بما فيه من عناصر بشرية وأنساق معرفية يتم تداولها في ظل أطر حضارية تقوم على مرتكزات ثقافية تحيل في محصلتها إلى نسقين :

- الأول : نسق إنساني يمكن نعته بالعبثي يعتمد اللهو واللذة مبادئ له دون تطلع واعٍ إلى الغد الذي يعقبها .
- الثاني : نسقٌ إنساني جدى يقوم على مبدأ صهر الذات من خلال مواجهتها بنواقصها رغبة في التخلص منها ؛ كي تسير في رحلة البناء الحضاري على المستوى الفردي والجمعي وهي مهيأة لذلك .

إذًا فإن منظور رؤية الراوي من خلال تركيزه على النسق الوظيفي للمرأة المرسل إليه يقدم صراعًا بين نسقين حياتيين جاعلاً من شخصيتي (العمات) و(الخالات) أبنية سطحية تكشف عن شخصية العالم الخارجي التي لا تخرج عن أحدهما ، وتأتي الذات الذكورية (الأب) لتكون بمثابة نموذج رمزي لهذه الشخصية التي تقرأ مفردات العالم قراءة واعية جيدة متمثلة إياها في عملية تقوم على الانتقاء والاختيار وقد آلت في النهاية إلى هذه البنية الجمالية الموجزة الكائنة فنًا ، وكأنها بذلك تحاول أن تؤدي دور الواصل الرابط بين سياق الواقع من جهة ومفردات الفن من جهة أخرى جاعلة من الأول محورًا للعلاقات الاستبدالية تعتمد قراءتها لعناصره على منطق التمييز المبني على الاختيار ، ثم بعد ذلك تحيل ما تم انتقاؤه إلى محور آخر يقوم على التناسق والترابط ألا وهو محور العلاقات السياقية[1] الذي يتجسد فنًا في بنية المثل عند الميداني التي

---

(١) ترتكز هذه الرؤية التحليلية على ثنائية (التماثل والتعارض) التي تناولها العالم اللغوي فردينان دي سوسير في كتابه «دروس في علم اللغة العام» وتقوم على محورين : علاقات سياقية وتعارضات استبدالية .

- انظر : «فردينان دي سوسير أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات» ، جوناثان كلر ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، ص٤١-٤٢ ، طبعة ٢٠٠٠م ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة .

تقوم بمهمة توجيه الذات وتصويب مسارها ، وهي رسالة قولية تحمل في طياتها مدلولاً أكثر عمقًا هو الغاية الإصلاحية (النفعية) التي ينبغي أن تكون حاضرةً خلف كل منجز فني يقوم بقراءة الواقع ويعيد تقييمه وصياغته .

إن النسق الوظيفي للمرأة الذي أفضى إلى هذا الحُكم الذكوري يجسد قلق الوعي الفردي (تساؤلاته) الذي يخفي وراءه وعيًا جمعيًا يتوسل بالسؤال في سبيل الوصول إلى المستقر الذهني والعاطفي عبر المعرفة ؛ لذ كان موقع المثير (المرسل) من قبل المرأة –الذي سرعان ما تحول إلى موقع المرسل إليه المستقبل– تجسيدًا لعلاقة قائمة بين الذات والعالم يمكن تسميتها بالعلاقة الكشفية التي تعتمد على أنساق فعلية من قبل الذات تعد بمثابة (السؤال) الذي تأتي ثمرته فيما يصدره العالم من رسائل هي الجواب والحكم والنتيجة في الوقت نفسه .

وتحيل ثنائية (المرسل والمرسل إليه) داخل النسق السردي المفسر إلى ثنائية أخرى أكثر عمقًا هي ثنائية (الماضي والحاضر) ؛ فعلاقة المرأة (الابنة) بالرجل (الأب) تشير إلى قراءة تحرص الذات الأنثوية ممثلة الزمن الحاضر على القيام بها للزمن الماضي الذي ينعكس في شخصية الرجل (الأب) ، إلى جانب العمات والخالات ، هذه القراءة تقوم على تسليط العدسة الرائية على الجوانب السلبية والإيجابية ، والإفادة منها في عملية التقييم التي تحصل بشكل مستمر لفضاء الحاضر ، وتتطلب هذه العملية القرائية ما يمكن تسميته بالحكيم المُجرِّب الذي يؤدي دور الموجه بحكم أسبقية المعرفة وعمق الخبرة ، ويقود هذا التصور إلى القول بأن فضاء الذكورة هو بمثابة فاعل (معلم) مهمته إعادة صياغة الكائن الأنثوي في بعده الظاهر المباشر (المرأة) ، وبعده غير المباشر (العميق) المتمثل في الحضارة التي تتطلب في عملية التكوين الخاصة بها هذه العلاقة التواصلية مع الماضي ؛ لتصبح النتيجة في النهاية أقرب إلى ما تتغياه الذات المبدعة حينما تنسج عالمها الفني وهي محاولتها تجاوز أو تدمير الثابت الواقعي بتشكيل واقع جديد يعكس مفردات الحلم الكامن داخل الذهنية المبدعة ؛ ولعل الرسالة الجمالية التي أسفرت عنها العلاقة بين الرجل المرسل (الماضي) والمرأة المرسل

إليه (الحاضر) نموذجٌ يجسد-إلى حد كبير-هذا المسعى العميق الكامن خلف التشكيل الفني .

وتدخل هذه الرؤية الذات الذكورية في إطار الحقل المعجمي للمادة اللغوية (حَكَم) ؛ فالرجل المنتج لبنية المثل هو الناطق بالحكم الذي وضع على مستوى الفن حدًا لصراع دائر بين نسقين منحازًا لأحدهما على حساب الآخر ويعد بمثابة أداة فنية وظفها الراوي لتكون عامل ربط بين عالم الفن وسياق الواقع الذي عاشت خلاله الذات المرجعية (المؤلف) ، وهو السياق الذي يعكس بناء الحضارة العربية الإسلامية في فترة القرن الرابع-مرحلة النضج والعطاء المميزين لها-والخامس الهجريين ؛ إذ وصلت هذه الحضارة إلى مرحلة يمكن مقاربتها من حيث الحال بالشيخ الحكيم المجرب الذي شرع في توظيف مخزونه المعرفي المتراكم عبر الزمن في عملية الإنتاج (العطاء) التي تشهدها لحظته الحاضرة ؛ ومن ثم فإن هذه الشخصية الذكورية تمثل عبر الفن بنية سطحية تخفي وراءها بنية أعمق على المستوى الواقع تتمثل في السياق الحضاري العربي الإسلامي في مرحلة عمرية قاربت على الشيخوخة تتجلى مبشراتها في حالة النضج الثقافي التي شهدهاالقرن الرابع الهجري على وجه الخصوص .

وفقًا لما سبق يتضح أن الرسالة الجمالية الواصلة بين المرسل والمرسل إليه تحمل في فحواها الدلالي تدخلاً من قبل الأول في النسق الوظيفي للثاني بغية تعديل المسار والتقويم ؛ ومن ثم فإن وضع المرسل بالنسبة للمرسل إليه يندرج تحت تصور مفاده : يحمل الأول الثاني على تغيير نسقه الوظيفي في اتجاه بعينه (الوظيفة تدخل) ، وعلى الجانب الآخر المتعلق بالمرسل إليه يمكن القول : إن النسق السردي المفسر قد انتهي نهاية مفتوحة ؛ إذ لم تشر النصية إلى ردود فعل المرأة تجاه الرسالة المبثوثة إليها من قبل الرجل ، وهل وضعيتها تتحرك في اتجاه استطاعة القبول أم لا؟ .

وبتجاوز حدود عالم الفن إلى فضاء الواقع حيث التداول يمكن القول : إن الجماعة المستهلكة تنقسم إزاء هذه البنية الجمالية إلى أنساق أربعة :

الأول : نسق يستطيع القبول .

الثاني : نسق تحمله هيئته الوصفية : الحسية والنفسية والاجتماعية إلى جانب تشكيلاته الفعلية على الرفض .

الثالث : نسق متردد يحمل بداخله وعيًا ذهنيًا ومكونًا عاطفيًا بدرجة تجعله على مقربة من القبول لكنه لا يفعل ؛ لذا يبقى في منطقة الوسط التي تساوى الجمود ؛ فلا يقبل ولا يرفض .

الرابع : نسق سلبي في حالة انفصال بمكونه الذهني والعاطفي عن مفردات العالم (مغترب) ؛ ومن ثم فإنه ليس مؤهلاً للانضواء تحت أي من الأنساق الثلاثة السابقة بحكم حالة غياب الرؤية - تبعًا لغياب المعرفة- وعدم القدرة على تبني مواقف بعينها .

إذًا فإن منظور الرؤية الذي يتضح من خلال هذه الرسالة الجمالية الصادرة من قبل الرجل يقابله حذف نصي يتمثل في غياب منظور الرؤية الذي سينجم عنها من قبل المرأة ، هذا الغياب يفتح المجال أمام أفق توقعات القارئ الذي يحيل هذا الحذف إلى موجود واقعي يتجسد في هذه الأنساق الأربعة التي تحمل في أعماقها أربعة نماذج إنسانية وأربعة منظورات للرؤية في الوقت ذاته .

من خلال هذه الرؤية التحليلية يمكن الخروج بعدد من النتائج تتعلق بهذا الشاهد :

- التفاعلات الحيوية التي مرت بها الذات الأنثوية كانت بمثابة المناخ المواتي(المانح) للذات الذكورية الذي أعطاها المبرر لتحويل خواطر فكرية متراكمة داخل الوعي إلى تشكيل مادي ملموس .
- بنية المثل تعني وصول الذات المنجزة لها في لحظة ما إلى درجة بالغة من النضج الفكري والجمالي كانت نتيجتها هذا التشكيل الموجز لفظًا العميق في دلالته .
- الوعي الجمعي لم يكن بمنأى عن هذه اللحظة ، بل كان على مقربة منها ، فاستطاع التقاطها وتحويلها من لحظة وعي جمالية على المستوى

الفردي إلى لحظة وعي جمالية على المستوى الجمعي ، وتتأسس هذه العملية على إحدى طريقتين :

الأولى : وقوف الراوي صامتًا ينقل بنية المثل التي أنجزتها شخصية أخرى دون تدخل منه ، ثم يأتي دوره في عملية الإنتاج والصياغة عندما يتولى مهمة تقديم البيئة السردية التي كانت بمثابة الوعاء الذي خرج منه هذا المنتج الجمالي ، عندئذ يكون لصوته حضور جلي ، ووفق هذه الطريقة يصبح لتشكيل الفن داخل مجمع الميداني صوتان رئيسان : الأول هو صوت الشخصية الناطقة ببنية المثل ، أما الثاني فهو صوت هذه الشخصية (الراوي) التي تقع على عاتقها مسئولية الحفاظ على الذاكرة الثقافية للجماعة من خلال أحد مكوناتها التي تتجلى في المنطوقات المثلية وأنساقها السردية الشارحة لها[1] .

الثانية : تبدو عبر ظهور الراوي في ثوب المسيطر ، أو الناطق الأساسى الذي يقف صوته خلف العملية السردية كلها ، وذلك من خلال تقديم المنجز المثالي بصوته واعتماده وضعية الراوي العليم ومنطقة الرؤية من الخلف حال تقديمه للنسق السردي المفسر -في جانب منه أو كله- وهو بذلك يجمع بين دورين في مهمة واحدة : العين التي ترى ولا تكتفي بذالك ، بل تحول مضمون الرؤية إلى منطوق حكائى (الصوت)[2] .

ولهذا التنوع في الأداء فلسفته التي تكمن في منظومة الاتصال التي يمكن

---

(١) «مبادئ تحليل النصوص الأدبية» بسام بركة وآخرون ، فكرة الراوي الحايد ، ص٩٩ .

(٢) من الشواهد على هذه الطريقة النموذج المتعلق برزقاء اليمامة في الفصل الأول : صفحات ٢٧ ، ٢٨ ، والنموذج المتعلق بمارية في هذا الفصل صفحة ١٠٣ .

نعتها(بالإطار) القائمة بين الراوي المرسل والمتلقي المرسل إليه بواسطة الرسالة الجمالية (المثل وسياقه الشارح) ؛ فتغير ظهور الراوي على مستوى الوضعية والوظيفة يمنح هذه الرسالة قدرًا من الحيوية يجعل فضاء المتلقي في حالة من التفاعل الإيجابي الدائم معها وتنفي عنه أعراض النفور والملل إذا ما أدرك أن الفن المبثوث إليه يسير في طريقة عرضه على وتيرة واحدة ؛ ومن ثم تنشط جلسات الحوار المبنية على الجدل والنقاش بين الرعية المستقبلة والفن المعروض ، ويرتبط هذا النشاط بأفقين ثقافيين :

الأول : يتعلق بالذات المنتجة لهذا المركب الجمالي ، والذات التي منحته مزيدًا من الحضور من خلال تحويله إلى نسق مكتوب ونموذجها الميداني .

الثاني : يتعلق بفضاء التداول الذي يتعامل معه إما بمنطق الاستهلاك المحض (مضرب المثل) وإما بمنطق التأويل والنقد ، ويعد هذا – أيضًا- نوعًا من الاستهلاك ؛ بوصفه توظيفًا للموروث الثقافي في إطار عمليات القراءة والمراجعة للماضى التي يقوم بها نسق الواقع وهو يتعامل مع اللحظة الحاضرة .

وفي ضوء الطريقة الأولى في عملية التقديم الحكائي يترك الراوي المجال لإحدى شخصيات المنظومة السردية لكي تتعامل مع سياق ثقافي قائم وتخرج من علاقتها به بحكم جمالى (تشكيل المثل) يعتمد قيمة التجاوز المؤسسة على القراءة الواعية لمفرداته ، كما هو الحال بالنسبة لشخصية المرأة التي تشغل أكثر من وضعية منها وضعية المرسل إليه في ظل الشاهد الآتي :

ب- نموذج الواصف(المقيِّم):

«عَي أبأس من شلل

أصل هذا المثل أن رجلين خطبا امرأة ، وكان أحدهما عي اللسان كثير المال ،

والآخر أشل لا مال له ، فاختارت الأشل وقالت : عي أبأس من شلل»[1] .

يتأسس هذا العالم على قيمة دلالية أساسية هي قيمة الزواج التي تستحضر طرفين : الأول ذكوري يسعى من وراء هذه العملية إلى إكمال بنية ناقصة ، والثاني أنثوي يشغل حيز المرسل إليه .

إذًا فإن هناك مشهدًا حيويًا تمت صياغته على مستوى الفن من خلال علاقة للرغبة تتشكل من :

- ذات : شخصية الرجل .
- موضوع : الزواج .
- المرسل الدافع : إكمال الناقص في بناء الحياة الخاص بالذات الذكورية .
- المرسل إليه المستقبل : المرأة .

وقد جعل الراوي من هذه الوضعية الثقافية مرتكزًا يجعل من شخصية المرأة بنية سطحية تحيل إلى المدلول الأنثوي الأعمق الذي يبدأ من الأسرة الصغيرة وينتهي بالجماعة الإنسانية في بعدها العام ؛ فهذا المدلول هو المستفيد الحقيقي من هذه الحركة الذكورية تجاه الأنثى .

بالتوازي مع هذه الرؤية يأتي صوت الراوي الناطق بإزاء عين رائية يحرص من خلالها على طرح عدد من القيم الجمالية والفكرية ، هذه العين بمثابة نتاج للمشهد الثقافي الكائن في سياق الواقع وتشير إليها في هذا الشاهد شخصية المرأة التي عليها أن تنتج موقفًا (وجهة نظر) إزاء حركة العالم الذكورية تجاهها ، وتتأسس هذه الوجهة من خلال عملية اختيار مبنية على فرز (انتقاء) لما في هذا السياق ، تعقبها بعد ذلك مرحلة.تشكيل تتجلى فنًا عبر النسق الحُكمي الذي تشير إليه بنية المثل ؛ ومن ثم يصبح لهذه الذات الأنثوية الكائنة في موقع المرسل إليه موقع آخر هو موقع الذات في إطار محور أنثوي للرغبة يأتي مترتبًا على القيمة الدلالية (زواج) :

(١)«مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٦٢٩ .

- الذات : شخصية المرأة .

- الموضوع : اختيار .

- المرسل الدافع : إعادة صياغة العالم الفردي بطريقة مغايرة .

- المرسل إليه المستقبل : بناء المجتمع .

- المرسل إليه الغاية : الاقتراب من مفردات الحلم الكامن داخل الوعي والسعي لمقاربتها بالواقع الذي تحياه .

إن اللحظة الثقافية التي تتبدى فنًا عبر هذه العين لحظة مأزومة يعبر عنها الدالان (عي) و(أشل) ؛ وهو ما يعني أن اختيار المرأة سيكون اختيارًا مأزومًا ، ولكي يتم التعرف على الفلسفة التي تحكم أداءها يجب الوقوف عند السلطة المضمرة المحركة لهذا المؤنث التي تشغل موقع الفاعل الموجه لعملية الاختيار ؛ فبقراءة الحالة الثقافية (الظرف التاريخي المحيط بظهور المثل) التي تعد بمثابة الفاعل الحقيقي لهذا المركب الجمالي[1] يتبين جانب من الواقع الثقافي العربي الذي يقارن بين قيمة الكلمة وقيمة المال ، ويضع المرأة موضع الحَكَم حين ترتضي بأحد هذين الطرفين .

إذًا لقد جاء منظور رؤية المرأة نتاجًا لقراءة تمت لبعض مفردات السياق الإنساني التي نلتمسها في النص ، فكانت المحصلة انحيازًا للأشل ونفيًا للعي ؛ وهو ما يعني أن صوت الراوي الناطق يحاول أن يثبت في بنية الحكي العميقة زواجًا نسقيًا قد انعقد بين الفن من جهة والواقع من جهة أخرى ، هذا الزواج هو بمثابة بنية تصالحية تقوم على منطق الحوار الإيجابي لا منطق المواجهة المعتمدة على مفردات الصراع بين المرأة ممثلة عالم الفن وواقع ذي نظرة ذكورية ، فجاء اختيارها للأشل الذي يملك ناحية اللغة على حساب من افتقدها (عي اللسان) على الرغم من كثرة ماله .

إن اختيار المرأة هو تفضيل الثقافي الحضاري الفني وإعلاء لقيمة الكلمة

---

(١) «النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية» عبد الله الغذامي ، ص٨٠ .

وملكة البيان، إنه اختيار الروح العربية التي تمثلها المرأة في هذا القص، والدليل على ذلك هذا التضافر الذي تم بين الثقافي التاريخي من جهة (سياق الواقع) والنص الحكائي (سياق الفن) من جهة أخرى وكانت ثمرته ذاك المكون الجمالي (تشكيل المثل) الذي يعد رسالة احتجاج ضمنية تقدمها المرأة من موقع المرسل على بعض مفردات اللحظة الثقافية تحاول أن تثبت من خلالها أنها ليست مركبًا جسديًا صامتًا، بل هي كيان إنساني ناطق ينحاز للغة وينتصر لها ويرقّي نفسه بواسطتها، وبرهان ذلك حركتها الوظيفية داخل النسق السردي المفسر التي يمكن نعتها بـ (الصعودية)؛ فبعد أن اختارت الأشل كي يكون زوجًا لها صعدت بأنساقها الفعلية حتى وصلت إلى مرحلة بالغة النضج هي مرحلة الممارسة اللغوية في مستواها الأعلى ألا وهو المستوى الجمالي الذي يبدو جليًا في بنية المثل التي تعد بمثابة حُكم على السياق وإثبات نقيضه بطريقة بليغة غير مباشرة؛ فالدوال الثلاث المكونة لمنطوق المثل: عي وأبأس وأشل ما هي إلا بنيات رمزية تشير إلى مثالب لحظة تاريخية في بعض مفرداتها التي انتقصت من حق المؤنث لحساب المذكر فللوهلة الأولى يتصور القاريء الذي ينتمي للثقافة المؤسسة على مفردات الخطاب الذكوري أن المرأة ستختار المال، لكن اختيار المرأة لا يأتي ضمن أفق توقعات ذاك القاريء؛ إذ تصبح المرأة في هذه القصة ذاتًا إيجابية مقدرة لقيمة الكلمة ومفضلة لها على المال، والمجتمع يقدر للمرأة ذلك إذ يصوغ المثل في النهاية على لسانها بوصفها المرسل القولي المنجز للحكمة بعد أن كانت المرسل إليه في دراما القصة التفسيرية؛ لذا جاءت رسالة الفن المثلية لتعيد التوازن إلى مكوني الذات الإنسانية: الرجل والمرأة.

من هذه الرؤية يمكن الخروج بعدد من التصورات:

- هناك مساحات اختلاف تفصل الواقع عن الفن؛ فالتقاء المذكر بالمؤنث واقعًا عبر الوظيفة (زواج) تكون نتيجته مولودًا إنسانيًا جديدًا، أما هذا اللقاء على مستوى الفن فتأتي ثمرته مغايرة وبنية المثل لدى الميداني شاهد.

- علاقة الزواج المنعقدة بين الرجل والمرأة واقعًا تمنح للحياة استمرارها وعلى مستوى الفن تعطي للغة بقاءها .
- زواج الذكر بالأنثى فنًا يسفر عن مستوى لغوي ناضج يثبت أن كلا الطرفين قادرٌ على الترقي بشكل مستمر ؛ ومن ثم يصبح اللقاء بينهما ليس بغرض الحفاظ على الحياة ، ولكن للعروج بها بشكل دائم في سعى لا يتوقف للربط بين فضاءات الواقع ومناطق الحلم الكامنة في الوعي .
- من خلال هذا الشاهد يتضح أن بعض مكونات العالم الخارجي كانت بمثابة الدافع لشخصية المرأة كي تظهر خبراتها الجمالية المختزنة التي أصبحت بفضل قيمتها الفكرية مستهلكًا له حضوره داخل فضاء التداول ، كما أن سلوك المرأة اللغوي قد أثبت أن اللغة ليست حكرًا في استخدامها على طرف دون الآخر ؛ لأن المهم هو قدرة المتعامل معها ذكرًا كان أم أنثى على تطويعها والخروج منها بمركبات لها قدرة البقاء والتواصل المؤثرين على الصعيد الذهني والوجداني بما تتضمنه من قيم دلالية وجمالية .

وفقًا للرؤية السابقة يتبين أن السياق الخارجي ذا الطابع الذكوري يعد بمثابة فاعل نسقي محرك للوضعية الفنية التي جاء عليها تشكيل المرأة من خلال الراوي في النسق السردي المفسر ، ويبدو أن هذا الفاعل الذي يتخذ لنفسه مكانًا خلف عالم الفن يعد مرتكزًا لتشكيل عدد من البنيات الحكائية داخل الفضاء النصي الذي يمثله مجمع الأمثال ، ولعل الشواهد السابقة توضح -إلى حد كبير- هذا الحضور الذي يأتي بالتوازي مع وضعية المؤنث على مستوى الفن وتأثرها بالخارج الثقافي فيما يتعلق بالإطار الحضاري العربي على وجه التحديد ، والشاهد الآتي حلقة في هذه السلسلة :

ج- نموذج المُوجَّه (المُقَيَّد):

«إلا حَظِيَّة فلا أَلِيَّة

على تقدير إلا أكن حظية فلا أكون ألية ، أصل هذا في المرأة تصلف عند زوجها ، فيقال لها إن أخطأتك الخطوة فلا تألي أن تتوددي إليه»[1] .

في هذا العالم الفني المصغر يقف الراوي بصوته خلف منظومة الحكي مسيطرًا على مكوناتها ، وهذه الطريقة تحمل بعدًا مزجيًا ؛ فالراوي يبدو وكأنه لا يشارك في صناعة الحدث مثل الشخصيات المشاركة فيه ، لكن حضوره الصوتي الواضح يمنحه فضاءً يمكن تسميته بـ (الفضاء الظل) ؛ فعلمه بالشخصيات وهيئتها على المستوى الوصفي والوظيفي يعني أنه ليس بمعزل عنها ؛ فهو معها في كل أحوالها يرصد ويسجل ليقوم بمهمة النقل بعد ذلك إلى أفضية أخرى زمنية ومكانية تتعامل معها في زمنها الحاضر على أنها جزء من الماضي ؛ وهو ما يجعل من وضعية الراوي -إلى حد كبير- أيًا كان الموقع الذي يشغله في عملية الحكي بمثابة الرمز الفني المعبر عن حركة التاريخ الذي يقوم بمهمة الرصد والتسجيل والنقل إلى أجيال أخرى وفق وجهة نظر بعينها .

وبالنظر إلى بنية المثل يلاحظ أن الفضاء الذي يشغله الراوي – منطقة الرؤية من الخلف-يجعله في حالة من التماهي مع فاعل ناطق آخر ألا وهو السياق الثقافي الخارجي ؛ فهذا المنجز الجمالي المنطوق قد وقف على خروجه ذاتان : الأولى ذات جمعية لها ظلالها النصية التي تشير إلى حضورها وتتمثل في الدال الفعلي (يُقال) ، أما الثانية فهي هذه الذات الراوية التي قامت ببث هذه الرسالة الجمالية من الموقع نفسه التي شغلته الذات الأولى في عملية توحي -للوهلة الأولى-بأن الفن يبدو وكأنه امتداد للواقع ، يقوم فقط بنقله رغبة في إعطائه مزيدًا من الحضور الزماني والمكاني ، وقد جاء هذا النهج من قبل

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٢٩-٣٠ .

الراوي عبر منظومة اتصال مبنية على خطاب مرسل من المذكر السياقي إلى المؤنث .

وتحاول هذه الرسالة أن تتعامل مع ثنائية (الذكر والأنثى) في ظل ثنائية أخرى هي (الجمعي والفردي) ؛ فالجمعي يتجسد بواسطة هذه المؤسسة الذكورية الكائنة واقعًا ويعبر عنها فنًا الدال (زوج) ، الذي يعد قناعًا رمزيًا يخفي وراءه كيانًا جمعيًا يسيطر عليه الرجل ويضع القوانين المنظمة لحركته ، أما المرأة فليست إلا فردًا يجب أن يظل بشكل دائم تابعًا لمفردات هذه لمؤسسة إذا أراد لنفسه صفة المثالية ؛ ومن ثم فإن القرينة (منتم) لا يمكن أن تعطي لهذا الكيان الفرد إلا بشروط ترصدها عدسة الراوي وتجسِّدها فنًا عبر هذا الخطاب الذي يحتم على الأنساق الوظيفية للمرأة أن تسير دائمًا متوافقة مع مكونات الذهنية الجمعية ذات الطابع الذكوري الغالب ، يُجلى ذلك ثنائية (الإثبات والنفي) المتضَمَّنة داخل منظومة الحكي ؛ فعلى الذات الأنثوية أن تكون على المستوى الذهني والوجداني محل ثقة المذكر ورضاه ، هذه هي الوضعية التي ينبغى أن تتغياها وتحرص على إدراكها باستمرار ، وإذا لم تصل بعد إلى هذه المنزلة (حظية) فعليها أن تنفي عن نفسها صفات التقصير والعجز وأن تتحليبفضائل المحاولة والسعي الدءوب بغية الوصول إلى هذا الرضا وإلا كان العقاب الغائب نصًا الحاضر دلالة هو تجريد هذا الكيان المؤنث من القرينة (منتم) وإقصاؤه خارج هذه المؤسسة التي يقف الرجل أمينًا عليها ؛ ومن ثم تصبح القرينة (مغتربة) هي المصير الذي ستؤول إليه هذه الذات .

إذًا فإن النسق الفني يسعى لإيجاد نوع من التضافر الدلالي بين دوال ثلاثة : (الزواج) و(الجماعة) و(الرجل) ؛ فالمرأة كيان إنساني عليه أن يبحث دائمًا عن الأمان النفسي الذي لا يجده إلا في ظل الجماعة ، والجماعة تبدأ بأسرة صغيرة تتحقق من خلال اللقاء الذي يتم بين المذكر والمؤنث بواسطة الوظيفة (زواج) ، وكأن الفن يطرح مرادفًا جديدًا للجماعة اسمه الرجل الذي يقوم بفضل وضعيته المهيمنة بعملية تجريد على المستوى المعنوي للدال (جماعة)

من صفة المؤنث التي يتحلى بهاليصبح إشارة إلى كيان جمعي ذكوري يجب على المرأة الفرد أن تدرك لنفسها مكانًا داخله في ظل ثنائية (التابع والمتبوع) ؛ فالمرأة ليس لها إلا موقع التابع الذي يجب أن يكون منتميًا يدور في فلك العلامات والإرشادات التي يريدها له المتبوع الذكوري ، وتعد هذه الثنائية بمثابة المرتكز الدلالي للغائب نصًا ألا وهو البديل الذي يفرضه السياق إذا ما فقدت المرأة فضيلة الانتماء ، هنا يبرز التقاطع الدلالي بين وضعيات ثقافية ثلاثة جميعها يتعلق بالمؤنث : الأولى هي الاغتراب الذي يعني الابتعاد ، ويرادفه في المعجم الثقافي المتعلق بالمرأة الدال (عنوسة) ؛ فإذا ما ابتعدت المرأة عن هذه المؤسسة الجمعية المسماة زواج ولم تنل مَكرُمة أن تكون واحدًا من أفرادها تصبح القرينة (عانس) صفة مشينة تلازمها وفق المنظور الثقافي العربي ذي الطبيعة الذكورية الغالبة ، وهذه هي الوضعية الثانية لها ، أما الثالثة فهي اقترابها -إلى حد كبير- من القرينة (صعلكة) من حيث التقاطع الحالى الكائن بين الاثنين ؛ فالصعلوك ذات إنسانية مبعَدة عن جماعتها (مغتربة) تعيش حياة فردية تحاول من خلالها الانضواء تحت المظلة الجمعية ، كذا المرأة إذا أضحت عانسة مغتربة تصير حياتها أقرب إلى حياة الصعلوك الذي يفتقد الأمان النفسي الذي يتوفر -إلى حد كبير- في ظل التمتع بالقرينة (منتمٍ) .

وتقود هذه الرؤية إلى ثنائية أخرى تطرحها بنية المثل وسياقها الشارح هي ثنائية **الثابت في مقابل المتحول** ؛ إذ تقدم عدسة الراوي الراصدة فكرة القالب الثابت أو القدوة التي يتحتم النظر إليها دائمًا بغية التحرك الفعلي وإعادة الصياغة والتشكل وفقًا لمتطلباتها ، يأتي هذا الثبات مرتبطا بالمذكر ، في حين تلتصق وضعية (التحول) بالمؤنث ؛ ومن ثم فإن نسق الفن يقدم مرآةً عاكسةً لحال ثقافي كائنٍ واقعًا يظهر في الثبات الذكوري في مقابل المتغير الأنثوي ، هذا الحال يجعل من الرجل النموذج المثالي (القدوة) ، في مقابل ذات أخرى عليها دائمًا عبر أنساقها الوظيفية أن تتغير وتتشكل ؛ كي تصير على غرار هذا النموذج الثابت أو على أقل تقدير على مقربة منه .

إن بنية المثل تتناول مسلمة الثابت والمتحول في حياة العنصر البشري ، لكن في ظل بيئة ثقافية بعينها ترصدها بالعين الروائية الرائية وتحاول محاكمتها بشكل ضمنى في الوقت نفسه ؛ فالثبات البشري يساوى في كثير من الأحيان الجمود الذي يتناقض ومسلمة الحياة القائمة على مبدأ التحول والتغير الدائم ؛ ومن ثم فإن هذه المحاكمة الضمنية تحمل في ثناياها قدرًا من الإنصاف لهذه الذات المؤنثة التي تتمتع – وفق روية الفن–بقدر من المرونة تتمثل في قابليتها للتحول وإعادة التشكل من جديد ، في مقابل هذا يصبح الجمود الذكوري بمثابة نقد من طرف خفي كامن في البنية الدلالية العميقة للسياق النصي يحمل في مكوناته منظور رؤية الراوي الرافضة –بدرجة ما–لهذه النظرة الذكورية في تعاملها مع المرأة ، وقد أبت النصية أن تشير إليها صراحة لتدلل على طبيعة مراوغة مميزة لفضاء الرواية من جانب ولتترك لأطر الزمان والمكان المغايرة التي ستتلقف النص المجال للكشف عنها من جانب آخر .

وما سبق يمكن اختزاله في عدد من النتائج على النحو الآتي :

- تطرح بنية المثل وسياقها الشارح فكرة الزواج الرمزي بين المرأة والسياق ذي الطبيعة الذكورية الغالبة ، وتنفي عنها وضعية العنوسة التي تعني – بدرجة ما–اغترابًا يجعل هذا الكيان المؤنث في وضع البعيد أو المنبوذ .
- المعطى الثقافي الذي تعبر عنه بنية المثل يوضح مدى قوة السياق الذي تؤدي فيه المرأة دور التابع وليس المتبوع .
- تقدم بنية المثل فكرة القالب الثابت (النموذج) الذي ينبغى التحرك وإعادة الصياغة في إطاره ، لكنها تربطه بوضعية ثقافية مهيمنة ؛ إذ تجعل هذا الثبات ذا الطبيعة المثالية مقترنًا بالمذكر وحده وتنفيه عن المؤنث الذي عليه أن يعمل دائمًا بغية إدراكه .
- تحاول بنية المثل أن ترفع عن المرأة فكرة العنوسة الرمزية التي قد تتحول إلى عنوسة حقيقية بابتعادها عن مؤسسة الزواج وحرمانها من أن تكون عضوًا من أعضائها .

- لبنية الفن العميقة رؤية مغايرة لرؤية المذكر تحاول أن تقيم نوعًا من التعادلية التي غابت بفعل هيمنة منظور رؤية السياق التي تميل إلى الرجل على حساب المرأة .
- هذه الرؤية الفنية التي تحتاج إلى من يجليها ويكشف عنها توضح الدور الإصلاحي الذي يقوم به الفن على اختلاف أشكاله في معالجة النتوءات وجوانب القصور التي تدين سياق الواقع .

ويعد هذا الشاهد بمثابة مرتكز دلالي يقف عليه الراوي ليوسع مفهوم المحاكمة في الشاهد الآتي موظفًا وضعية المرسل إليه للمرأة التي ظهرت في حالة غياب على المستوى الصوتي في مقابل حضور صوتي واضح لصوت الراوي الذي تظاهر بأنه امتداد للسياق الجمعي الكائن واقعًا ، وفي هذا الشاهد يسعى فضاء الرواية إلى إقامة منظور رؤية متوازنٍ يضع فيه مكوني الذات الإنسانية (الرجل والمرأة) في ميزان التقييم :

د- نموذج (الطفل):

«أعييتنى بأُشُرٍ فكيف بدُرْدُرٍ

أصل ذلك أن رجلاً أبغض امرأته وأحبته ، فولدت له غلامًا ، فكان الرجل يقبل دُرْدُرَه ، وهو مغرز الأسنان ويقول : فديت دُرْدُرَك ، فذهبت المرأة فكسرت أسنانها ، فلما رأى ذلك منها قال : أعييتنى بأشر فكيف بدردر ، فازداد لها بغضًا ، والأشر تحزيزالأسنان ، وهو تحديد أطرافها ، والباء في أشر وبدردر بمعنى مع»(١) .

في هذا الشاهد ينتقل الراوي-من خلال موقعه بوصفه عينًا ترى- بالخطاب المرسَل إلى المرأة من العام المتمثل في السياق الجمعي الذي يتجسد في بنية المثلإلى الخاص عبر أحد مكوناته الناطقة ، يعبر عن ذلك (الرجل) داخل هذه

(١) السابق ، ص ٦٢٨ .

المنظومة الحكائية ؛ وهو ما يولد تصورًا مفاده أن النسق الثقافي الخارجي يتكون من شقين : الأول مترابط الأجزاء -إلى حد كبير- ذو طبيعة جمعية يأتي على رأسها الرجل ، والثاني فردي تفصله مسافة ذهنية ووجدانية عن الأول تشغله المرأة ، ويبدو أن هذا الانسجام الذي عليه الشق الأول قد ترك ظلالاً له داخل عالم الفن ؛ فالوظيفة (صَلَف) الكائنة في الشاهد السابق[1] قد تركت أثرها في تكوين هذه الرسالة الجمالية المرسَلَة من المذكر إلى المؤنث ، فكانت النتيجة هذا الحاجز العاطفي الفاصل بين الطرفين (أعييتنى) ، ويبدو أن الذات الأنثوية قد حاولت الاستجابة بطريقتها إلى المحتوى التعليمى الذي تتضمنه بنية المثل (إلا حظية فلا ألية) فأخذت على عاتقها مهمة إزالة المساحات التي تبعدها عن الحضور داخل فضاء الرجل على المستوى الذهني والوجداني ، يتجلى ذلك من خلال الوظيفة (حُب) المبثوثة إلى الذات الذكورية التي جعلت منها منطلقًا وظيفيًا لرحلة فعلية تسعى من خلالها إلى الحصول على مكان في هذا العالم الكبير الذي يجسده الرجل ويهيمن عليه في الوقت ذاته .

يأتي هذا التصور عبر صوت الراوي داخل النسق السردي المفسر الذي كان بمثابة ظل مصاحب لشخصية المرأة التي ركزت عينها الرائية على مفردات هذا العالم الذكوري تحاول التقاط شفراتها الدلالية من أجل البناء عليها والوصول إلى ما تريد ؛ وهو ما يعني أن وضعية المرسل إليه التي تشغلها الذات الأنثوية عبر بنية المثل وجملة الاستهلال الأولى «أصل ذلك أن رجلاً أبغض امرأته» تعد بمثابة الأساس الذي يهيئ لانتقالها إلى موقع فاعل آخر تحاول من خلاله إزالة مظاهر هذا الاغتراب ألا وهو موقع (الذات) التي صيرت مفردات العالم الذكوري المحيط بها (الزوج والابن) موضوعًا لها تعكف على دراسته والخروج منه بنتائج تمثل منظور رؤيتها ، فكان هذا الموقف الدرامي الذي تعيد فيه الذات الأنثوية صياغة نفسها وفق منطق ذهني خاص يحملها على تصور مفاده أن

---

(١) يراجع : ص١٧٠ .

مقاربتها لعالم الرجل يكون بالأدوات نفسها التي تجعل المذكر(الزوج / الأب) يرتبط بالمذكر (الابن) .

وهذا النسق الوظيفي من قبل المؤنث يحيل المرأة إلى وضعية طفولية في الفكر تتمثل في التعامل مع مفردات العالم وحركتها وفق آليات محددة ثابتة لا تتغير ولا تراعي مسلمة الاختلاف الكائنة فيه ، يدلل على هذا ما يمكن تسميته بالتماثل الدرامي الذي تحاول المرأة إقامته في علاقتها بالرجل ، بحيث تكون علاقة هذا الأخير بها كعلاقته بالابن ؛ إن مقومات التواصل بين الأب وابنه لا يمكن أن تكون على المستوى الحياتي الواقعي هي نفسها التي تربط هذا الأب الزوج بامرأته ، وفي هذا نقد يوجهه الراوي ممثل عالم الفن إلى طريقة في التفكير لدى المرأة في مقابل تبرير محدود غير مباشر للعلة في هذا الموقف الذكوري -الذي يجد متسعًا له داخل سياق الواقع- تجاه المؤنث ، ويتعدى هذا النقد فضاء الاستقبال الضيق المتمثل في المرأة ليشمل الذات الإنسانية بمكونيها : الذكوري والأنثوي في تعاملها مع أبجديات العالم المحيط وفق رؤية واحدة (جامدة) وطريق واحد في الفعل لا يراعي أن للمنظومة الحياتية أوجهًا عدة تختلف باختلاف الظرف الزماني والمرحلة وطبيعة الشخصيات .

وفي الوقت الذي يحاكم فيه فضاء الرواية المرأة فإنه يحاكم الرجل -أيضًا- يتجلى ذلك من خلال المنطوق المثلى الذي يعكس قدرًا غير قليل من التشدد من جانب هذا الرجل تجاه سلوك المرأة إلى جانب درجة من الاستعلاء الذهني في إدانة الوعي الفكري للمؤنث .

فإذا كان للنسق الوظيفي الخاص بها وجه سلبي يشير إلى سذاجة في الفكر فإن له وجهًا آخر إيجابيًا يتجلى في سعيها الحسن للوصول إلى مكانة ملائمة داخل عالم يهيمن عليه الرجل ؛ وهو ما يعني حرص الراوي على إقامة منظور رؤية متوازنٍ يحتفظ من خلاله بمسافة فاصلة بينه وبين النسق الثقافي الخارجي ؛ فإذا كان هذا النسق ينحاز بدرجة ما للمذكر فإن الفن يرفض هذا الانحياز وينقده -ويحرص بدرجة كبيرة - على أن يخلع عن الذات الذكورية

ثياب العصمة الذي يُلبسه لها الواقع واضعًا الطرفين معًا في ميزان التقييم .

وفي ظل وضعية الراوي العين (الشاهد) التي تتبدى من خلال بنية المثل ووضعية الراوي الصوت (الناطق) التي تظهر من خلال النسق السردي المفسر تتجلى الوظيفة الكشفية للذات الراوية ؛ فالراوي في هذا المثال والسابق عليه يقدم لنا شخصيات تتعرى بسلبيتها من خلال أفعالها ، هذه السلبيات توشى بنسق خارجي يركز عليه الراوي بصوته وعينه بطريق غير مباشر أحيانًا كما هو الحال في النموذج السابق وبشكل صريح أحيانًا أخرى كما هو الحال في هذا النموذج ، هذا الدور الراصد يعبر عن ثنائية (الهدم والبناء) الكامنة خلف الأداء الوظيفي للذات الراوية ؛ فهو بوظيفته هذه يحاول إزالة عيوب تدين هذا السياق الكائن واقعًا ، وبالتوازي مع هذه المحاولة ينشد غائبًا عن النصية الفنية وعن الواقع معًا ، هذا الغائب يعبر عن بناء حيأتي مثالي لا تبتعد عنه مقومات الكمال ويحتاج إلى من يقيمه ؛ ومن ثم فإن صوت الفن الناقد يتجاوز بوجهه الدلالي العميق هذا الدور إلى رغبة صادقة في إدراك ذات فاعلة تجعل من مهمة بناء هذا النسق الأفلاطوني موضوعًا لها ، ويحتاج هذا البناء إلى وقفة واعية مع عالم اللغة ومراجعة لطرائق الاستهلاك المتعلقة بمكونات هذا العالم ؛ إذ إن الوظيفة التأويلية التي يؤديها الراوي داخل النسق السردي المفسر تحمل في مقصديتها نقدًا للاستهلاك السلبي للمكون اللغوي الذي يوظف مفردات العالم (محور العلاقات الاستبدالية) في سبيل تشكيل مركبات لغوية (محور العلاقات السياقية) ترتبط بمواقف ومنظورات للرؤية ذات طابع سلبي تؤثر في الرباط الذي يجب أن يكون قائمًا بشكل مستمر بين أفراد الجماعة ؛ فالأصل في اللغة أنها وسيلة فاعلة في عمليات التواصل بين مكونات العنصر الإنساني ؛ لذا يأتي الراوي بهذه الوظيفة الشارحة الكائنة في النسق السردي المفسر لينقد الاستخدامات اللغوية التي من شأنها خلق أوضاع اغترابية داخل هذه المنظومة البشرية ، كما هو الحال بالنسبة لوضعية المرأة وأثر بعض مفردات السياق الثقافي فيها -وهذا الشاهد نموذجًا- ورصْد الفن لها عبر مجمع الأمثال .

إذًا فإن وضعية الراوي الشاهد الذي يُنظر إليه بوصفه محايدًا وفق نظرة علم السرد الحديث[1] ليست دقيقة بدرجة كافية بالنظر إلى المغزى الدلالي لها ؛ ففي تشكيلات المثل التي يقف الراوي بصوته بعيدًا عن النطق بها يلاحظ - وهذا الشاهد والسابق عليه نموذجًا- أنه يحمل رؤية تنشد فضاءً للتلقي بإمكانه الوقوف على جوانبها التفصيلية التي يمكن عدها نصًا موازيًا خارج النص يتبرأ من أية أبعاد سياقية تتعلق بواقع ثقافي كائن قد يسيئ إلى طابعه المثالي التجريدى الذي ينطوي عليه ؛ ومن ثم فإن الحياد الذي يمكن الوقوف عنده وتحديده اصطلاحًا هو المرتبط بوجهة النظر ، هل للشخصية وجهة نظر -وذات الراوي نموذجًا- في التركيب الحدثى أم لا؟ حتى ولو لم تكن من الشخصيات التي أسهمت في إنجازه ؛ فالحياد الذي يمكن الحديث عنه هو حياد رأى وليس حياد مشاركة ؛ لأن هذه المشاركة لا تتأتى إلا من وحى منظور ما للرؤية يحرك الشخصية للإسهام في صناعة حدث بعينه مع غيرها أو النأي بنفسها عنه .

وبناءً على ما سبق يمكن الخروج بتصورين :

- الأول : السلبيات التي تشوب السياق ليست -بدرجة كبيرة- مسئولية طرف دون الآخر ، بل يتحملها الرجل والمرأة معًا .
- الثاني : يتركز دور الفن في الأساس على الكشف عن هذه المثالب تاركًا لفضاء آخر مهمة إزالة مظاهرها ألا وهو فضاء التلقي الذي عليه أن يحيل رسالة الفن إلى مكونات دلالية تكون مرتكزًا ينطلق من خلاله في طريق تغيير المفردات التي تعيب هذا السياق وإعادة تشكيله من جديد .

---

(١) «مبادئ تحليل النصوص الأدبية» بسام بركة وآخرون ، ص٩٩ .

تعليق ختامي

بالنظر إلى وضعية المرأة في ظل الموقعين الفاعلين : المرسل والمرسل إليه تتجلى قيمتان دلاليتان لهما ظلاهما فيما يتعلق بنظرة المنظومة الثقافية للمؤنث :

الأولى : فكرة الإنجاب الملتصقة بالمرأة حال شغلها موقع الفاعل التي توضح إلى أي حد استطاع الراوي أن يوظف هذا الموقع في إيجاد تضافر بين وضعية تختص بها الذات الأنثوية دون المذكر على المستوى الحيوى ، ووضعية المرسل المنتج التي تظهر عليها داخل عالم القص التفسيري ؛ ومن ثم فإن هذه الحالة الفطرية التي عليها المؤنث واقعًا كانت بمثابة مرتكز للذات الراوية ؛ إذ قامت بتوسيع مفهومها لتشمل كل عملية إنتاج تقوم بها المرأة ومن شأنها أن تسهم في إثراء السياق المحيط ،غير أن هذا الإنتاج من قبل المؤنث -الذي يتضمن وفق رؤية الفن بعُدين : مادي ومعنوي- كي يتم لابد أن يُسبق بعملية أخرى لا تقل عنه من حيث القيمة ألا وهي عملية استقبال (تعلُّم) وهذه هي القيمة الثانية ؛ فالذات المرسِلة - سواء أكانت ذكرًا أم أنثى- لمنجزات تعكس في ماهيتها درجة بالغة من الجمال لا تصدر عن فراغ ، بل هي ذات استطاعت -إلى حد كبير- تمثُّل عدد كبير من خبرات العالم ومعارفه بطريقة تؤهلها للفهم والاستيعاب وإعادة التشكل في مكون جديد يبرهن على أن المحتوى المعرفي بما فيه من مكونات معرفية أرساها الوعي الجمعي الشاغل موقع الباث يتحول إلى قيمة صادرة إلى ذات لها وعي فردي بفعل موقع المرسل إليه (المستقبل) الذي على الذات أن تشغله بدايةً قبل أن تكون جديرة بموقع (المرسِل) ؛ وهو ما يحيل إلى ثنائية أصيلة كائنة داخل النسق الثقافي الإنساني في بعده العام ، ويمكن

الوقوف على ظلالها من خلال مفردات البناء الفني هي ثنائية (الصمت والكلام) ؛ فالصمت ليس بمعناه الحقيقي ولكن بمعناه الثقافي الذي يحيل إلى وضعية المستقبل المتعلِّم التي يجب على الإنسان (الرجل/المرأة) المرور عليها أولاً في ظل علاقته بالعالم الذي يؤدي دور المرسل المعلِّم تجاهه ؛ عندئذ يتحول النطق (الكلام) من مدلوله المعجمى إلى مدلول آخر أكثر عمقًا يعبر عن هذه الحالة التي يظهر من خلالها العالم بدايةً بمكوناته الإنسانية وغير الإنسانية .

وفق هذا التصور يصبح محور التواصل عند جريماس الذي يقوم في البداية على المرسِل ثم المرسَل إليه معاكسًا –إلى حد كبير– لحركة الذات الإنسانية وتحولاتها داخل النسق الحيوى الواقعي الذي يتشكل وعيها فيه من خلال اكتساب (استقبال) – في البداية– ثم تأتي بعد ذلك مرحلة الإرسال ؛ ومن ثم فإن الكائن البشري يتحرك داخل سياقه الاجتماعي في إطار ثنائية المتعلم (المرسل إليه) والمنتج (المرسل) ؛ إذًا فإنه للربط المنطقي بين سياق النظرية وسياق الحياة يمكن إجراء عملية تغيير موقعي لهذه الثنائية السردية بحيث تبدأ بالمرسَل إليه ثم تنتهي بالمرسِل .

وتحيل هذه الثنائية –المنطبقة على المذكر والمؤنث على السواء– إلى مرحلة الطفولة التي يبقى أثرها واضحًا في كل الأطوار العمرية للذات الإنسانية ؛ فأهم ما يميز هذه المرحلة صفة الاكتساب المتعلقة بالمعارف والخبرات التي يتأسس بواسطتها وعي الذات ، وبالنظر إلى كل المراحل الزمنية اللاحقة لها يلاحظ أن هذه الصفة لا تغادر حياة العنصر البشري مهما كانت درجة النضج التي يصل إليها أفقه الذهني ؛ إذ هو في حال يكاد يكون مستمرًا يقوم على الإضافة إلى منطقته الاستيعابية لما يفد إليه من الخارج ؛ وهو ما ينفي بشكل كلى وضعية الثبات عن حياة الكائن الإنساني ويؤكد على مسلمة التغير الملازمة لها .

إذًا فإن ثنائية (المرسل إليه والمرسل) أو (المتعلم والمنتج) تعد بمثابة الوجه الآخر أوالمرادف لثنائية (السبب والنتيجة) ؛ فالمعارف الصادرة عن العالم تعد سببًا ممهدًا يهيئ لتكوُّن وعي الذات الذي يتحول في مرحلة لاحقة إلى منتجٍ

لأفكار تنبثق -في الغالب- من رؤية ذاتية خاصة ، وتنضوي هذه الثنائيات جميعها في النهاية تحت ثنائية أكبر تعد حاضنة لها جميعًا ألا وهي ثنائية (الذات والعالم) ، أي الفاعل الإنساني الذي يتخذ من العالم بمفرداته الإنسانية وغير الإنسانية موضوعًا يتلقى منه ويرسل إليه .

وحتى يتم تجاوز البنيات الثنائية يمكن القول : إن المرأة تشغل أيضًا موقع المرسل لفعل القول في المثل ؛ مما يجعلها صوتًا دالاً على الوعي الجمعي بوصفها الراوية ، كما تشغل أيضًا موقع المرسل إليه في جملة القول هذه أحيانًا مما يجعلها متلقية لحكمة المثل ، وهذه الحركة بين موقع الراوية وموقع المتلقية تنبهنا لحقيقة مهمة ألا وهي أن القص التفسيري الذي يأتي المثل على قمته يعبر عن مجتمع يتجاوز الأحادية الثقافية ويدرك بخبرة تاريخه أن الحضارة صناعة مشتركة بين الرجل والمرأة ، بل يدرك أن المرأة هي التي لها الفعل في أحيان ليست بالقليلة وإن بدا الرجل في بؤرة الصورة فيد المرأة هي التي تشد على يديه كما يقول المثل العربي .

بناء على ما سبق يمكن القول : إن محاولة الوقوف على جوانب من التجربة الإنسانية في عمومها انطلاقًا من الرؤية العربية للحياة التي تحتضنها ثقافتنا عملٌ يحتاج إلى جماعية في الأداء ومجهودات تتسم بالتضافر والتكامل فيما بينها وصولاً إلى نتيجة مفادها أن للثقافة العربية بعدها العالمي من خلال ما تطرحه من قضايا تتجاوز حيز الزمن الماضي ونطاق المحلية الضيق وصولاً إلى الإنسان بصفة عامة بغض النظر عن لغته أوثقافته ، وما تقوم به هذه الدراسة في تعاملها مع المرويات المثلية من منطلق أنثوي هو محاولة لترجمة هذا الطموح إلى واقع عملي رغبة في أن يكون للتراث العربي مكانته على الساحة المعرفية العالمية كما هو الحال -على سبيل المثال- بالنسبة للتراث اليوناني في تجلياته المختلفة -على وجه التحديد شقه الأدبي - الذي انشغل بقضايا الوجود الإنساني الجوهرية عبر مسيرة طويلة في عمر الزمن كانت بدايتها مع شعر الملاحم «وهوميروس» ، وصولاً إلى الدراما الإغريقية بشقيها المأساة والملهاة ، هذه

القضايا كانت بمثابة المحتوى الرئيس له ، كالعلاقة بين الإنسان وخالقه وصلة الأرض بالسماء ومسألة الغيبيات ونظام العمل في هذا الكون وفكرة العدالة . . إلخ من موضوعات جعلت هذا التراث جديرًا بالخلود والعالمية ؛ لذا تأتي هذه الدراسة وهي محملة بوعي يسبقها يتمثل في أنه على الرغم من أن لكل ثقافة خصوصيتها وهويتها التي تجعل هناك مسافة فاصلة بينها وبين غيرها نجد أن كل ثقافات الأرض تلتقي حول أرضية مشتركة اسمها الإنسان ؛ ومن ثم فبداخل كل منها ما يؤهلها لفضيلتي الخلود والعالمية باعتبار كل أفراد الأسرة البشرية على ما بينهم من مساحات اختلاف يلتقون حول هذه الأرضية ، وهو المسعى الذي تحاول الدراسة السير عليه من خلال ما تقدمه من نماذج للتحليل والتأويل .

الفصل الثالث

ثنائية المساعد والمعارض

مدخل

تحاول الدراسة في هذا الفصل التعرف على الموقف الدرامي[1] للذات المؤنثة وما يترتب عليه من نماذج تصير بمثابة رموز يمكن القياس عليها في ظل الثنائية الثالثة (المساعد والمعارض) داخل مثلث العلاقات الوظيفية في القصة ، وترتبط هذه الثنائية بفكرة الصراع داخل البنية الحكائية ؛ فالعلاقة التواصلية الجامعة بين الذات (الفاعل) والعالم (الموضوع) التي تتيح لها أن تتلقى منه وترسل إليه تمر بما يمكن تسميته بمواقف أزمة بحكم التقاء الذات بأصوات في رحلتها البحثية داخل العالم تجعل من علاقتها بموضوعها تمر بفضاءين : الأول فضاء المعين (المساعد) الذي تلتقي فيه بمن يمنحها دعمًا تستطيع به أن تواصل الفعل

---

(١) لهذا المصطلح جذوره في علم النفس وعلم الاجتماع ، فهو تعبير عن وضع الكائن الحي أوالشخص الإنساني من حيث تفاعله في وقت من الأوقات مع بيئته الاجتماعية والطبيعية والفكرية ، وإذا أُطلق اسم الموقف على علاقة الموجود بغيره من الموجودات دل هذا على الموقف الكامل ، لا الموقف العقلي أو العاطفي فقط .

وقد بين سارتر في كتابه الوجود والعدم أن للموقف أربع صفات هي :

- الموقف مضاف إلى فعل الذات ولا وجود له إلا إذا كان هناك نزوعٌ إلى مجاوزة المعطيات الواقعية في سبيل غاية .
- الموقف هو الذات كلها وليست شيئًا آخر غير موقفها .
- الموقف هو الكون في الموضع وفيما بعده معًا .
- الموقف مركب من القهر والحرية .
- انظر : «المعجم الفلسفي» جميل صليبا ، الجزء الثاني ، ص ٤٥٠-٤٥١ .

الدرامي في مسار إنجاز مهمتها الممثلة في الالتقاء (الزواج) بالغاية بفضل هذا الموضوع الذي تمنحه حيزًا في دائرة اهتمامها ، حتى يحدث لها في النهاية ما تتغياه من إشباع واستقرار ، لكن إلى جوار هذا الدافع يلوح في الأفق الدرامي للذات كيان يقطع عليها فضاء الفعل (المعارض) تصطدم من خلاله بمن يقف في طريقها معيقًا لها موظفًا أنساقه الوظيفية في الحيلولة دون وصولها إلى مبتغاها ، وبسبب هذا الأخير يتحول الموقف الدرامي للذات إلى أزمة ؛ إذ تصل الأحداث الناجمة عن التفاعل الوظيفي الحاصل بين الذات والمساعد من جهة ، والمعارض (المعاكس) من جهة أخرى إلى مرحلة بالغة من التعقيد تلتقي بالذات في فضاء يقوم على تساؤلات تحتاج إلى أجوبة درامية من جانبها ، إنه فضاء (الاختبار) ، ما الذي ستفعله لإزالة مظاهر الأزمة والمضي قدمًا في طريق الوصول للغاية؟[1] .

إن هذا المحور لدى جريماس يأتي بالتوازي مع ثنائية (الخير والشر) الكائنة في سياق الحياة ؛ فجدارة الذات بغايتها لا تتأتى إلا من خلال قدرتها على تجاوز المواقف الدرامية التي تحمل عناوين لها حضورها في البيئة الثقافية العربية مثل : (الابتلاء) و(الفتنة) ، وعين الفن الراصدة لحركة الحياة داخل العالم ليست بمعزل عن هذه المعاني ، بل تقوم بتشكيلها بواسطة الشفرات الخاصة بالإنتاج الفني الذي تمثله وتتمثل فيه ، كما هو الحال بالنسبة للوعي الجمعي العربي في شقه التراثي الذي اتخذ من اللغة مرتكزًا يقوم عليه في التعبير عن رؤيته للحياة .

وقد أدرك الوعي الإبداعي الجمعي العربي هذه الثنائية ووضع فيها طبيعة كل شخصية تمثل الفكرة المعنوية (التجريد) للمساعد والمعارض كما وصل إلينا في القص التفسيري للأمثال الذي جمعه الميداني ؛ فهذا القص يطرح نفسه

---

(١) انظر: LouisHebert, The Actantial Model .

www. signosemio. com.

ليكون نموذجًا عاكسًا لهذه الرؤية في ظل ما قدمه من مرويات مثلية كان للكيان المؤنث حضورٌ واضحٌ فيها أسهم بدوره -إلى حد كبير- في تشكيل بعض مفرداتها عبر الأدوار الوظيفية المتنوعة التي قام بأدائها ، وستكون البداية داخل ذاك المحور القائم على الصراع مع المرأة في موقع المساعد .

أولاً: المساعد

أشار فلاديمير بروب في كتابه عن الحكايات الخرافية إلى شخصية تسمى الواهب (المانح) موضحًا أن دورها بالنسبة للبطل يكون في جانب الخير ؛ إذ تقف إلى جانبه مانحةً إياه الأداة أو الوسيط السحري الذي يستعين به في إدراك غايته ، وتأتي هذه الأداة تعبيرًا عن شخصية المساعد[1] ، لكن بالنظر إلى سياق الحياة الذي يمثل المرجعية التأليفية للذات المصنفة يمكن القول : إن فكرة المنح التي توازى في مدلولها الأكثر اتساعًا عملية الإرسال لا تقتصر على جانب الخير فحسب أو شخصية المساعد ، بل إن فضاء الحياة في ضوء حركة الذات يؤدي دور المانح (المرسل) الذي يفرز في إطار الحركة الوظيفية له ثلاثة أنماط من الشخصيات : **الأول** يشير إلى هذا المعين الذي يقيم نوعًا من الانسجام بينه وبين الذات فتبدو غايتها وكأنها غايته ينضم إلى جانبها طلبًا لإدراكها ، **الثاني** : يجسده المعاكس (المعارض) الذي يقف على النقيض ؛ إذ يضع نصب عينيه نتيجةً واحدةً يكرس لها أفعاله هي الحيلولة دون وصول هذه الذات إلى ما تريد ، أما **الثالث** فيعبر عن نمط من الشخصيات يأخذ جانب الحياد فلا يعين ولا يعيق ، إن هذا النمط يمكن تسميته بـ **(النمط الصفري)** ؛ لأنه لا ينجز داخل الفضاء الدرامي ما من شأنه أن يؤثر في حركة الأحداث أيًا كانت درجة هذا التأثير أو نوعيته سواء أكان من جهة الإيجاب أم من جهة السلب .

---

(١) «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص ١٥٨-١٥٩ .

إذًا فإن سياق الحياة الذي تتم محاكاته بطريقة اختزالية داخل النظام السيميولوجى الذي يضع الإطار الرمزي للشفرة الإبداعية على مستوى الفن من خلال موقف درامي يقدم إلى هذا الأخير فكرة (المنح) برؤية تغاير رؤية بروب المحدودة التي تقصرها على المساعد فحسب، بل يتعدى الأمر هذا الجانب ليصير المانح فضاءً يتضمن أصواتًا ثلاثة تقدم فيه الحياة -التي يمكن عدها الشخصية الإطار لكل أفراد الجنس البشري - **الخير والشرير والمحايد**، وهو ما يعني أن تعامل الفن معها -أي الحياة- يأتي في ظل نظرة تعتمد التفكيك أداةً لها؛ إذ يقوم على مستوى الشخصية بتفكيكها إلى عناصرها التي تنضوي تحتها، وبالقطع فإنه بحكم الصلة القائمة بين سياقى الواقع والفن فإن الحضور الدرامي للكيان المؤنث يأتي مرتبطًا-إلى حد كبير- بهذه الأنماط الثلاثة، لكن الدراسة **على مستوى مجمع الأمثال ستركز عملها على نمطين: الخير والشرير في** محاولة للخروج بالنماذج التي تتجلى بفضل الأنساق الدرامية التي تنجزها الذات المؤنثة في ظلهما، وهذه بعض الأمثلة على حضور المؤنث في ثوب المساعد:

أ- فعل الرواية:

«أبي يغزو وأمي تحدث

ذكروا أن رجلاً قدم من غزاة، فأتاه جيرانه يسألونه عن الخبر، فجعلت امرأته تقول: قتل من القوم كذا وهزم كذا وجرح فلان، فقال ابنها: أبى يغزو وأمى تحدث»[١].

يحيل هذا النسق السردي المفسر بالنظر إلى تشكيل المثل الذي انبثق منه إلى فضاءين دراميين رئيسين: **الأول** الفضاء الخاص بالذات الذكورية والوظيفة (غزو)، **والثاني**: تسكنه المرأة بفضل الوظيفة (حكاية)، وإلى جوار هذين

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني، الجزء الأول، ص ٦٧.

الفضاءين يلوح في أفق القراءة فضاءٌ ثالث يشير إلى الجماعة المتلقية لمنجز المرأة الحكائي (الجيران) ؛ ومن ثم يمكن الوقوف على حدث يجسده التركيب اللغوي (غزا الرجل) يتحول إلى حديث (خطاب)[1] يعبر عنه التركيب (حكت المرأة) وفضاء مباشر للتلقي يقوم على الاستماع يشير إليه الدال (الجيران) .

إذًا فإن الفضاءات الثلاثة قد خرجت من البنية الصرفية (فَعَلَ) التي اشترك في صياغتها وظيفيًا ثلاثة فواعل لكلٍ وجهته ، الأول : الذات الذكورية التي وظفت هذه البنية في تشكيل علاقة للرغبة تقوم على :

- ذات : شخصية الرجل (الأب) .
- موضوع : غزو .
- المرسل الدافع : تأمين وجود الذات والواقعين في مجال رعايتها .
- المرسل إليه الغاية : تجاوز واقع حاضر إلى ما هو أفضل منه .

ولاشك في أن الوظيفة (غزو) تحمل في طياتها طابع الرحلة الذي يجعل من الفعل (غزا) وجهًا من أوجه الخروج تستعين به الذات في تغيير إطارها المكاني بواسطة فعل الحركة والانتقال بإطار مكانى آخر ، وبالتوازي مع هذا التغيير تسعى الذات إلى تغيير هيئتها الحاضرة وإعادة صياغة هيئة أخرى على المستوى الفردي والجمعي تكون أفضل منها ؛ لذا تبرز فكرة (الصراع) الذي يستحضر طرفين : طرف معين يلتقي بالذات الباحثة في طريق الوصول إلى الهدف ، وطرف آخر يمثل (الخصم) ، لكن النسق الدرامي المفسر في إطار تشكيله لفضاء (المساعد) تجاوز الإشارة إلى الشخصية التي وقفت إلى جوار الرجل في حدث الغزو فقد ركز الراوي عدسته على مساعد يبدو -وفق منظور الرؤية- أكثر أهمية إنه شخصية المرأة (الزوجة/الأم) أو الفاعل الثاني الذي وظف البنية الصرفية (فَعَلَ) بما تحمله من دلالة إنجازية في تشكيل نسق وظيفي خاص به ، فكان الفعل (حَدَّثَ) من قبل الذات الأنثوية منطلقًا إلى فضاء آخر

---

(١) يراجع : هامش رقم (١) ، ص٣٥ .

هو فضاء (الحكاية) الذي منح المرأة دور البطولة فيه بفضل ارتدائها ثياب الراوي الناقل لرسالة قصصية يلخصها التركيب الفعلي (غزا الرجل) إلى جماعة متلقية تعبر عن الفاعل الثالث المنجز للفعل (استمع)، وبداخل هذا الفضاء الحكائي يتم الوقوف على ثنائيتين بينهما رباط دلالي، الأولى: ثنائية (الرجل والرحلة)، والثانية (الرجل والغزو)، إن الرجل في فضاء المرأة يؤدي دور المروى عنه في معادلة حكائية تتشكل من مدخلات هي: فعل الذات الذكورية الحركي (القرينة غاز)، وفعل الذات الأنوثية المنطلق من وعاء لغوي (القرينة راوية)، أما عن المخرجات فهي خطاب المرأة ذو الطبيعة القصصية المنقول إلى فضاء الاستقبال، وفي ظل هذا الدور للرجل تشكل الرحلة إلى جانب الغزو واقعًا جديدًا يقوم على سد مواطن نقص وتحقيق إشباع من شأنه تحقيق استقرارٍ لدى الذات وتمكينٍ لها، ولهذه المعاني ظلالٌ يمكن إدراكها خلف الوظيفة (عودة) التي تحيل في بنيتها العميقة إلى نجاح الذات في قراءة العالم المحيط بطريقة تؤهلها للوصول إلى ما تريد، والرحلة والصراع يمثلان أدوات (شخصية المساعد) تلجأ إليها الشخصية في سعيها لإدراك الوجود الذي تصبو إليه، ويبدو أن المرأة في ظل ارتدائها ثياب الراوي تحاول أن تكون مساعدًا للذات في الالتقاء بهذه الغاية -أي الوجود- وذلك بقراءة تجعل من بعض مفردات السياق الثقافي العربي مرتكزًا لها؛ إذ كان بقاء الشخصية في بعدها الفردي والجمعي -عبر التاريخ- مرهونًا بعمليات الغزو والسعي لنشر رسالة وبناء ثقافة وحضارة في سبيل تحقيق البقاء المبني على دلالتي الهيبة والتمكين؛ فكانت تأتي الحركة على مستوى المكان (الرحلة) وما يليها من صراع (غزو) أملاً في إدراك هذا الواقع الحلم، وقد جاءت المرأة بفضل فضاء الرواية الذي شغلته لتوسع من الفضاء الدلالي لهذا الحلم ليصبح هذا الوجود مجاوزًا حدود الزمان والمكان الضيقين مستعينة بأداة من شأنها الوفاء بمتطلبات هذه الغاية إنها (اللغة) التي تحيل هذا الوجود في المكان إلى وجود في اللغة، أوبمعنى أدق يستحيل هذا البقاء ذو الحياة المحدودة زمانًا ومكانًا إلى بقاء في

الحكاية ؛ بفضل الفعل (روى) الذي وظفته الذات العربية الأنثوية مفيدةً من جذوره الدلالية المنبثقة من المعجم الثقافي العربي ؛ فإذا كان الري بالماء يعني حياة للمرتوى فإن الري باللغة في وعاء الحكاية يعني حياة أطول وأكثر امتدادًا ، هذا ما فطنت إليه المرأة العربية -كما يعكس النسق الدرامي المفسر- وهي تتعامل بمنظور رؤيتها مع سياقٍ محيط بها ، فكل فعل إنساني -مهما كانت درجته من حيث القيمة- بحاجة إلى وعاء يحفظه ، يرتبط هذا الوعاء بشخصية الراوي الذي يسير بعمله في اتجاهين يأتي أحدهما تاليًا للآخر : الأول يتجسد في فعل الرواية المنطوق ، والثاني المرتبط به هو فعل الرواية المكتوب .

إن الذات الإنسانية بحكم طبيعتها نزَّاعة إلى الخلود ، وهذا -وفق منطق الحياة المعيشة- مستحيل التحقيق ؛ ومن ثم فإن هناك حاجةً ملحةً إلى مساعد بإمكانه عون الذات في إدراك هذه الغاية لكن في أفق آخر تعد اللغة سراجًا ينيره بالمعاني التي تنتشر في الفضاء الثقافي ؛ فهي تمنح الفاعل الإنساني حياةً أطول ، إنه يزول عن العالم لكن تبقى سيرته (فعله) بفضل الفعل (رَوَى) الذي يتأسس على فضيلة التأجيل -أي تأجيل الموت الكلى للمروى عنه- بنفي مسألة الغياب المطلق وإثبات الوجود .

إذًا فإن المرأة في ظل سكناها فضاء الحكاية داخل هذا النسق الدرامي المفسر وارتدائها ثياب المساعد تفتح فضاء الدلالة على ثنائيات عدة تمثل هي القاسم المشترك فيما بينها :

- (المرأة واللغة) .
- (المرأة والفن) .
- (المرأة والحكاية) .
- (المرأة والتاريخ) .
- (المرأة والحياة) .

إنها بفضل أدائها دور الراوي (المساعد) تصبح المرادف الفني للغة التي

تؤجل فعل القتل -وهذا التأويل نذهب إليه حينما ننظر إلى البعد الثقافي للمرأة وفقًا للفضاء الدرامي الذي قدمه القص العربي في ثنائية شهرزاد وشهريار في ألف ليلة وليلة- ويأتي هذا المسعى الأنثوي في ظل عالم يأتي بموازاة عالم الواقع ، ألا وهو عالم الفن بتجلياته المتعددة المنطلقة من مفردات اللغة ؛ إذ يحرص هذا العالم على أن يضفي على هذه الحياة الجديدة للذات بعدًا جماليًا يجعلها أكثر إمتاعًا وتأثيرًا على المستوى الذهني والوجداني بالنسبة للمتعاملين معها داخل فضاء التلقي ، وفيه تصبح المرأة جزءًا مكونًا لفضاء الحكاية الذي يمتلك -إلى حد كبير- هذه الميزة ، بل إن الحكاية -بفضل هذه العلاقة الترابطية بينها وبين المرأة- تتحول إلى كائن حى (إنسان) يتجول بصوته في فضاءات شتي عارضًا الشخصية التي يقوم بتقديمها في حياتها الجديدة (المحكي عنه) على مجالس تستقبلها وتبدأ معها عمليات ترتكز على الحوار والنقاش والجدل تسفر في النهاية عن مواليد جدد تمثل فضاءات المعنى ، وبفضل هذا الالتقاء بين المرأة والحكاية تصبح شخصية المرأة (الزوجة/الأم) داخل التشكيل السردي المفسر تنويعًا على شهرزاد ألف ليلة وليلةبفضل ارتداء كلتيهما ثياب الراوي في عالم الفن الحكائي ، إنها في كل الأحوال المرأة التي تجعل لحياة الرجل -إلى حد كبير- شكلاً مغايرًا عندما تقترب منه وتسكن في فضائه فيتحول شهريار من موقع المتسلط إلى موقع الجار المتلقي بالنسبة لشهرزاد ، ولا يختلف هذا الموقع الجديد لشهريار عن فضاء الاستماع الذي تشكله شخصية (الجيران) داخل النسق السردي المفسر ، ويتحول الفاعل الغازى في مورد المثل من موقعه الذي يبدو فيه في رداء الـ (أنا) والـ (أنت) إلى موقع مغاير في فضاء المرأة الدرامي يظهر فيه في ثياب الـ (هو) الشاغل موقع (المحكي عنه) ، إنه في هذا الأخير يغيب جسدًا وروحًا ويحضر لغةً ، وبفضل هذا الحضور تصبح المرأة معادلاً فنيًا للتاريخ الذي يجعل من أحداث الزمن الماضي محور اهتمامه وهو يتواصل مع الأجيال التالية ، ويمكن القول من زاوية أخرى : إن المرأة في هذا السياق تشغل موقع الجوقة التي تعلق على الموقف

الدرامي في الفضاء المسرحى إذا نظرنا إلى مسرح الحياة الكلى ؛ إذًا فإن فضاء الذات الذكورية المشكل من الفعل (غزا) والفاعل الرجل (الزوج) يعد بمثابة رمز لكل فعل فردي أو جمعي يجد مكانًا له في كتاب التاريخ ، لكن التاريخ الذي تمثله المرأة هاهنا ليس المعروف بالمعنى التسجيلي الذي يحرص منتسبوه -قدر الاستطاعة- على توخى الحقيقة والصدق في إنجازه ، لكنه التاريخ بالمعنى الفني الذي يعطي للخيال الذي استلهم معطياته من سياق الواقع وأحلام النفس مساحة أوسع للحركة ؛ ومن ثم تكون نقطة الالتقاء بين الاثنين هي التركيز على ما انقضى في الزمن الماضي ، أما الفرق فيكمن في الأساس الذي ينطلق منه كل منهما : التاريخ والفن .

وإذا كانت هوية المكان تتحدد والطبيعة المجردة للزمن تتجسد بفضل البنية الوظيفية للشخصيات فإن الفضاء الدرامي للرجل الذي تحول إلى خطاب حكاية على لسان المرأة يجعل من هذه الأخيرة معادلاً فنيًا للحياة بمعناها الواسع الذي يحتضن البشر والأشياء والزمان والمكان في إطار حكاية كبيرة تحتاج إلى صوت ناطق يقوم بروايتها للآتي بعد ، ولعل الفن قد أدرك هذه المسلمة فقام بطريقته باختزال هذه الحكاية الكبرى في فضاءات حكائية صغرى معيَّنًا عليها من يقوم بنقلها ، فكان للمرأة نصيبٌ في هذه المهمة .

ويبدو أن هذه العلاقة التقاطعية بين (الرجل/الحركة) و(المرأة/اللغة) التي أدركت حتميتها الذات العربية التراثية -ممثلةً في الميداني- توضح ضرورة أن يكون للفعل الإنساني راويه الذي يعكف على التقاطه ووضعه في كتاب التاريخ ومن ثم في سياق الحياة كما كان لكل ذات مبدعة شاعرة -وفقًا لما جاء في التراث العربي- راوٍ يقوم بهذه المهمة الحيوية .

وقد خلع المنجز الوظيفي للمرأة داخل النسق الدرامي المفسر عليها صفة الوسيط بين جيلين : السابق الذي يرمز إليه الفاعل (الأب) واللاحق الذي يشير إليه المتلقي (الابن) ؛ إذ كان فضاء المرأة الدرامي بمثابة مثير لهذا الأخير ليحيل التفاعل الحاصل بين فعل الرجل (الحركة عبر الغزو) وفعل المرأة (الحكاية) إلى

نسقٍ جمالي ذي طبيعة تداولية (بنية المثل) .

وبفضل هذا التفاعل يتحول فضاء المساعد إلى منطقة التقاء لكل من الرجل والمرأة ؛ فالذات الذكورية تتحرك إلى هذا الفضاء ويتوسع هذا الدور بالنسبة للمرأة ويتضافر الاثنان ليصبح كل منهما مساعدًا لشخصية ثالثة هي شخصية الابن ؛ فما أنجزه الأب والأم يصير رمزًا للرصيد (الإرث) -بمعناه الأوسع- الذي يخلفه السابق للاحق ، كيف يفيد منه هذا الأخير؟ ، كيف يوظفه في تشكيل أفضل هيئة ممكنة لبناء الواقع الذي يحياه؟ .

هنا تنعقد منظومة للاتصال يتضافر فيها كلٌّ من الأب والأم ليكونا بمثابة صوت مرسل من فضاء الزمن الماضي إلى صوت ناطق يشغل حيز الزمن اللاحق أوالحاضر ، إنه صوت الابن أما عن الرسالة الواصلة بين الاثنين فهي المنجز الوظيفي الذي تركه هذا الماضي وفيه يتعانق فعل (اللغة) مع الأفعال الأخرى التي يعد فعل (الغزو) مثلاً شاهدًا عليها ، لتكون الثمرة هذا المُخرَج الذي يعبر عنه هذا المنتج الجمالي (تشكيل المثل) الكاشف -إلى أي حد- تصل أهمية القراءة الواعية لمفردات الماضي (التراث) والإفادة من إيجابياته في تكوين صورة جميلة تكون عليها اللحظة الحاضرة ، كما تبرهن ياء النسب الكائنة داخل البنية النصية في (أبي) و(أمي) على الصلة المنطقية والحتمية بين أركان الزمن ، والأجيال وسياقها التواصلي ؛ فكل مرحلة وكل جيل يفضي بشكل أوبآخر إلى الذي يليه في سلسلة مترابطة الحلقات -إلى حد كبير- فهوية الواقع الحاضر يُجليها ما كان حاصلاً في الماضي ، وهذا الحاضر يعد بدوره مؤشرًا لما سيكون عليه الحال في المستقبل ؛ ليبقى للفعل (روى) حضوره المؤثر في تغذية التواصل داخل هذا الفضاء الحكائي الأكبر المسمى بـ (الحياة) .

ولاشك في أن فضاء الشخصية الجمعية (الجيران) يتسع ليشمل الجماعة التي يضمها مع الذات إطارٌ جغرافي واحد ، أي الجيرة بالمفهوم المكاني ، وإلى جانبها يأتي الجوار بالمفهوم الثقافي ، أي الجماعة العربية في عمومها التي يترابط أفرادها برباط اللغة والدين ، وينضم إليها كل من شغل مكانًا له داخل

السياق الحضاري العربي الإسلامى الذي يمثل الهوية التي تعرف بها هذه الأمة بين الأمم الأخرى ، ويبلغ هذا الفضاء مداه عندما يصل إلى الجيرة بالمفهوم الإنساني ، أي الأسرة الإنسانية في عمومها التي يتجاور أفرادها انطلاقًا من القاسم المشترك الواحد الذي يجمعهم ألا وهو الإنسان : العقل والروح والوجدان .

إذًا فإن فضاء الاستقبال داخل النسق الدرامي الشارح لبنية المثل يتسع متجاوزًا بنيته النصية وحيزه الزماني والمكاني المحدود ليشمل خارج النصية الأسرة الإنسانية في بعدها الإقليمى (العربي) وبعدها العالمي ، أي الإنسان على اختلاف زمانه ومكانه وثقافته ، هذا الإنسان الذي شيد الحضارة العربية الإسلامية لتقود الثقافة الإنسانية في زمن الميداني حين جمع هذه الأمثال وروى قصصها التفسيري .

وفق هذه الرؤية التحليلية نخلص إلى الآتي :

- أفعال البشر هي التي تمنح الحياة هويتها فتصبح بمثابة المعلًم .
- اللغة والحياة والمرأة تنتمي إلى حقل دلالي واحد اسمه (الحكاية) .
- بناء حضارات الجماعة الإنسانية يقوم في مجمله على فعل اللغة إلى جوار غيره من الأفعال .
- تفاعل الرجل مع المرأة يمنح الحياة استمراريتها (الابن) .
- تقاطع أفعال الرجل (الأب) مع أفعال المرأة (الأم) يجسد منجز الزمن الماضي والجيل السابق ويسهم في تشكيل هوية الزمن الحاضر والجيل الحاضر (الابن) .
- ياء النسب في النسق الدرامي المفسر تمثل المعادل اللغوي الفني لمسلمة الصلة القائمة بين الأزمنة والأجيال داخل فضاء الحياة ؛ فكأن كل مرحلة زمنية وكل جيل هو -بشكل أو بآخر- ابن قد خرج من رحم المرحلة الزمنية وصلب الجيل السابق عليه بحكم حتمية التأثير والتأثر .

إلى جوار هذا النمط الحاكي يطرح الوعي الجمعي عبر مجمع الأمثال فكرة

المساعد المشروط ، أي المساعد الذي لا يتحقق الأثر المرجو من ورائه إلا بحصول شرط بعينه تقوم الذات بأدائه ، فتكون النتيجة ظهور الهيئة الوظيفية للمساعد والتقاءها مع البطل في طريق الوصول للغاية .

ب- فعل الطلب: من سياق النحو إلى سياق الدراما:

«أطلق يديك تنفعاك يا رجل

ويروى : أطلق بقطع الألف من الإطلاق ، وهو ضد التقييد ، يقال : أطلقت الأسير ، وأطلقتُ يدي بالخبر ، معنى المثل : الحث على بذل المال واكتساب الثناء»[1] .

يشير السياق الشارح إلى بنية درامية محذوفة توضح بجلاء الموقف الذي أسهمت مفرداته في إنتاج هذه البنية اللغوية للمثل ؛ وهو ما يجعل منها في موقع نائب فاعل فعله مبنٍ لما لم يسم فاعله تعبر عنه الدوالَ : قيل ، رُوِى ، أُنتج ، التي لابد أن يستحضرها الذهن عندما يتم تداول المثل ، وذلك لأن كل حكمة نابعة من الوعي الكلى للجماعة الإنسانية تعود إلى تجربة تاريخية ، ومن مجموع هذه التجارب الكمى وعمقها الكيفي تتشكل لدى الجماعة الإنسانية خزانة درامية يتضاعف رصيدها بالاستثمار الواعي لها في سياقات يجمع بينها وجه الشبه ، أما عن الفاعل المنتج فيحيل إلى فكرة المعلمِّ المرتبطة -بشكل وثيق- بسياق الحياة الذي يكتسب هويته من خلال أفعال البشر داخله ؛ فيصبح فاعلاً ناطقًا يقدم إلى الوافدين على فضائه حصيلة الخبرات والمعارف التي تم إنجازها فيه ؛ ليكون المعنى : **تقول التجربة التاريخية على لسان الحياة : أطلق يديك تنفعاك يا رجل .**

إذًا فإن التجربة الإنسانية هي الفاعل المنجز للحدث ، والحياة هي الفاعل الناطق ببنية لغوية ذات طابع جمالى إلى مرسل إليه متلقٍ اسمه (الرجل)

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص ٦٠١ .

تعكس وضعيته داخل الفضاء النصي بنيةً رمزيةً تعبر عن الإنسان الجنس المتضمن الرجل والمرأة معًا ؛ ومن ثم فإن هذا الفرد النكرة (رجل) يتحول على مستوى الواقع إلى الجماعة الإنسانية -في عمومها- على امتداد الأزمنة والأمكنة ، لكن هذا الفاعل (الحياة) المتسم بالعمومية والوضوح لم يقم ببث هذه الرسالة الجمالية إلا بناءً على عدد غير معلوم من الفواعل الصغرى كانت أنساقها الدرامية سببًا ممهدًا لخروجها إلى فضاء الحياة ، وكأن التجارب التي خاضتها هذه الذوات الفاعلة قد أثبتت حاجة الأجيال التالية إلى الإفادة من هذه النتيجة اللغوية التي أفضت إليها ؛ وهو ما يفسر ارتباط السياق الشارح لمنطوق المثل ببنية حذف هي عبارة عن عدد غير محدد من الأنساق الحكائية اشتركت في إنجازها شخصيات كثر تقاطعت جميعها عند نتيجة واحدة يجسدها ذاك المنجز الجمالي (بنية المثل) .

والبنية في سياق مثلنا هذا تقدم إلينا نصًا دراميًا كامنًا في فضاء النص تستحضره جملة فعلية يشغل فيها الضمير المشير إلى الرجل موقع الفاعل للفعل (أطلق) وهذا ما يجعلنا نتناول النص الدرامي الغائب بوصفه حاضرًا في البنية اللغوية للمثل .

ويقدم المثل وسياقه الشارح إلى فضاء التداول فكرة المؤنث بمعناها الواسع الذي يضم المرأة الإنسان وغيرها من خلال (اليد) المرتبطة بالبنية التكوينية للذات في إطار رؤية ذات طابع مجازي تفتح فضاء الدلالة على معانٍ عدة ؛ فالرجل الإنسان تربطه بالعالم علاقة تقوم على الرغبة تتمثل في التعامل مع مفرداته في ظل أنساق وظيفية يميزها طابع الرحلة الغاية منها إشباع حاجات على المستوى الذهني والوجداني والجسدي ، وقد تتجاوز غاية الذات حيز وجودها الفردي إلى الآخر الساكن معها فضاء العالم -فردًا كان أم جماعة- وهي في رحلتها تسعى لتوظيف ما لديها من قدرات بغية إدراك ما تريد ، هنا يأتي هذا المؤنث الرمزي (اليد) ليكون بمثابة معادل نصي يطرحه الوعي الجمعي العربي يوازي به كل ما يقع في دائرة سيطرة الذات على المستوى الواقعي في

إطار رؤية مجازية للحياة وللعالم تجعل اليد هذا العضو المكون للجسد مرادفًا لما هو كائن في فضاء ملكية الذات وبإمكانها أن توظفه في سبيل ما تنشده من منفعة .

إذًا يصير هذا المؤنث حقلاً دلاليًا أو بالمعنى الدرامي فضاءً للمساعد تشغله كل الشخصيات التي من شأنها أن تكون معينًا للذات سواء أكانت إنسانية أم غير إنسانية ، مادية ملموسة أم معنوية تأتي في شكل فكرة أو قيمة ما ، كل هذا في إطار الفضاء الذي تبدو فيه الذات في ثياب الفاعل المهيمن ، ومن الطبيعي أن يكون هذا الفضاء نسبيًا يختلف في هيئته باختلاف الذوات ، وإن كانت الرؤية العربية التراثية قد جعلت المعادل اللغوي المجسد له واحدًا هو (اليد) من منطلق بلاغي يمنح الجزء -أحيانًا- فضيلة تمثيل الكل -المجاز المرسل ذو العلاقة الجزئية- ويقع على عاتق هذه اليد مهمة أداء أفعال عدة تتنوع بين السلب والإيجاب ، لكن الذات هي التي تحدد في أي الاتجاهين يتم توظيف هذه الأداة ، وقد نظر إليها الوعي الجمعي العربي -عبر هذا الشاهد- بوصفها مساعدًا مشروطًا ، قيامه بهذا الدور مرهون بوظيفة لابد للذات أن تنجزها بدايةً ، إنها وظيفة (الإطلاق) أي التحرير ، إن الذات المصنفة تطرح عبر هذه الوظيفة إشكالية (الحركة والجمود) في ظل العلاقة الإيجابية التي يجب أن تكون لها الغلبة في علاقة الذات بالعالم ؛ إذ تشير فكرة التحرير إلى أهمية أن تتعامل الذات بمرونة مع ما تملكه من ملكات وإمكانات من شأنها أن تحقق لها فضيلة التجاوز وتجديد الرؤية وإعادة صياغة بنائها الشخصي على نحو أكثر مثالية ، هذه المرونة تعني الفعل (الإثبات) في مقابل عدم الفعل (النفي) ، كما تؤكد على قيمة الحركة (الرحلة) في مقابل السكون (الجمود) ؛ فثنائية (الإطلاق والتقييد) تعد بمثابة مشترك لغوي على المستوى النصي لعدد من المواقف الإنسانية داخل سياق الحياة تعبر عن نماذج عدة يمكن اختزالها في البنيات الوصفية الآتية :

- شخصية متحركة على مستوى الفعل (الفاعل) .
- شخصية متحركة على مستوى المكان (الطابع الارتحالي للذات) .

- شخصية ساكنة على مستوى الفعل (الطابع الاستلابى للذات) .
- شخصية ساكنة على مستوى المكان (الجمود في المكان) .

ويعد هذا المؤنث (اليد) مرتكزًا للتفرقة بين حالين يمثل كل واحد منهما واقعًا بعينه :

الأول : اليد المقيدة التي تشير إلى حال المنع وفكرة الغياب ، يرتبط هذا الحال بواقع سلبي اغترابى تبدو فيه الذات في حالة انفصال عن التواصل الإيجابي مع واقعها ، وذلك بتوظيف اليد في تحقيق الأثر المرجو من وراء هذا التواصل ، عندئذ تصبح اليد معادلاً فنيًا رمزيًا لعدد من الشخصيات داخل فضاء الواقع منها :

- المرأة بتنويعاتها المتعددة : أم ، أخت ، زوجة ، ابنة .
- الموهبة بتجلياتها المختلفة : فنية ، رياضية .
- الإمكانات الجسدية العضوية .
- القدرات الذهنية العقلية .
- الطاقات الروحية الوجدانية .
- الميزات الاجتماعية .
- قدرات مادية .

هذه نماذج من الواقع لما يمكن أن يؤدي دور المساعد بالنسبة للذات وقد اختزلها الوعي الجمعي العربي في هذا المؤنث الثقافي المسمى بـ (اليد) ، وعدم استغلال ما يتضمنه هذا الفضاء سواء أكان ذلك نابعًا من عجز (استلاب) أم امتناع يفرز على المستوى الفردي والجمعي واقعًا معيبًا بحكم اختلال أحد مكوناته نظرًا لغياب هذا المعطى المثالي عنه ألا وهو (المنفعة) ؛ ومن ثم يكون البديل الذي يحل نيابةً عنه هو (الضرر) الذي قد يتجاوز في أثره ومداه الفرد إلى الجماعة ، ويمثل هذا الواقع السلبي الوجه الآخر (النقيض) لما يحرص المرسل الناطق على بثه وتحقيقه داخل فضاء الاستقبال :

الثاني : يعبر عن هذا الحال تركيب اليد المطلقة ، ويعد بمثابة البيئة التي

يحيا بداخلها نموذج إنساني يؤكد واقع الجماعة البشرية على حيوية وجوده ألا وهو (المنتمي) الذي يتعامل مع العالم بطريقة متعدية تتمثل في استحضاره البعد الجمعي وهو يتعامل مع شئونه واهتماماته الفردية الخاصة ، فوصوله إلى غاياته يعني أن يكون للجماعة نصيب في أثرها ، إن هذا النموذج يحيا وهو في حالة من التصالح بين عالمه الفردي ووجوده الجمعي ؛ فشرعية الغاية تعني بالنسبة له أن تكون الوسيلة الموصلة إليها شرعية هي الأخرى تنسجم والبعد الثقافي للجماعة ؛ لذا فإن المساعد الذي يلجأ إليه لمعونته يأتي من النوع المتعدى الذي يحمل طبيعة مزدوجة ؛ إذ يتم توظيفه لخدمة الذات ولخدمة غيرها في ظل نسق درامي يتسم بالتوازن بين حاجات العالم الفردي ومتطلبات الوجود الجمعي ، كل ذلك من خلال توظيف هذه المرأة المجازية (اليد) من أجل إدراك الأمرين معًا .

ويسعى الطرح التراثي لهذه البنية الطلبية (تشكيل المثل) إلى تقديم رؤية استباقية للمستقبل تمثل حلمًا لما يجب أن يكون يعبرعنها الفعل الواقع في جواب الطلب (تنفعاك)[1] الذي يعكس بشكل اختزالى صورةً مثالية لمستقبل منتظر سيحصل بفضل وجود هذا النموذج الالتزامى الذي يحرر أدواته (اليد/المساعد) موظفًا إياها في خدمة أهدافه الفردية وحاجات الواقع الجمعي انطلاقًا من إدراكه لمسئولية يشعر بها تجاه كلا العالمين في إطار نسق درامي طموح يبدأ من الذات الفرد ويمتد أفقيًا حتى يقارب تأثيره الواقع الإنساني العالمي في عمومه .

إذًا فكما أن الصوت الناطق الشاعل موقع المرسل داخل ذاك التشكيل

---

(١) انظر :

- «خطاب الحكاية» جيرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم وآخرين ، ص٧٦-٧٧ .

- «المصطلح السردي» جيرالد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، مصطلح الاستباق (prolepsis) ، ص ١٨٦ .

الجمالي التراثي (بناء المثل) كان (الحياة) يصبح من المنطقى أن يكون المرسل إليه المستقبل الذي يشير إليه الدال (رجل) هو الجماعة الإنسانية عامة ؛ ومن ثم يمكن اختزال فضاء الدلالة المتعلق بالمثل في النسق اللغوي الآتي : الحياة تحض الإنسان (رجل/امرأة) على أن يوظف أدواته في خدمة وجوده فيها .

وقد جاء هذا المعنى منسجمًا مع رؤية عربية للعالم جعلت من المجاز مرتكزًا تنطلق منه في تعاملها مع مفرداته ؛ فكان هذا المؤنث الثقافي (اليد) مثالاً شاهدًا عليها .

بناءً على ما سبق يمكن القول : إن التشكيل الطلبي للمثل القائم على منطلق شرطي يأتي موازيًا لمسلمة الحياة التي تتأسس عليه ؛ فإن يعمل الإنسان يجد ، وإلا يعمل فلن يجد ، الإثبات -إذًا- يولد الإثبات ، والنفي يفضي إلى النفي ؛ ومن ثم فإن إثبات الفعل حاضرًا يعني بدرجة ما إثبات الغاية مستقبلاً ، كذا الحال بالنسبة للنفي ، المهم أن يسعى الإنسان بالفعل وبالحركة المادية ، وهو المعنى الذي عبرت عنه الذات العربية بالفعل الطلبي (أطلق) وحتمًا ستأتي النتيجة مقاربةً للصورة المثالية التي يرجوها وهي المنفعة كما يراها السياق الثقافي العربي .

وإلى جانب المساعد المشروط تقدم الرؤية العربية للحياة إلى فضاء التداول الإنساني نموذجًا آخر ألا وهو المساعد البديل الذي يشير حضوره داخل النسق الدرامي إلى غياب مساعد رئيس كان يتم اللجوء إليه ، لكن بابتعاده عن بنية الحدث يصبح هذا النمط (البديل) نائبًا عنه تعتمد عليه الذات في رحلتها الوظيفية بحثًا عن مأواها (الغاية) :

جـ- دراما الغياب:

«ظنوا بني الظنانات

الظنانة : المرأة التي تحدث بما لا علم لها به ، قالها رجل غاب له أخ ، وبقى له أخوة مقيمون ، فاستبطؤوه لموعده الذي وعدهم ، فقال أحدهم : ظنوا بني

الظنانات ، فقال أحدهم : أظنه لقيه ذو النبالة الكثيرة فقتله ، يعني القنفذ ، وقال الآخر : أظنه لقيه الذي رمحه في إسته فقتله ، يعني اليربوع ، وقال الآخر : أظنه لقيته حجمة عينين فأكلته ، يعني الأرنب ، ويقال : يعني الذئب ، يضرب عند الحكم بالظنون»[1] .

تدور القيمة الدلالية لهذا النسق الدرامي حول فكرة (الغياب) التي يمكن تقسيمها إلى قسمين ، لكلٍ بنيته الدرامية الخاصة :

- غياب على مستوى المكان يشير إليه فعل الرحلة الذي قامت به الشخصية (الأخ) .
- ترتب على هذا الأول غيابٌ على مستوى المعرفة عانت آثاره الشخصية الجمعية المكونة من الرجل والإخوة .

إذًا فإن هذا النسق يقوم في بدايته على علاقة للرغبة طرفيها :

- ذات : الأخ .
- موضوع : الرحلة .

أما عن العاملين الآخرين : المرسل (الدافع) والمرسل إليه (الغاية) فبإمكان فضاء التلقي عبر أفقه المعرفي وتجاربه التي خاضها فيما يتعلق بهذا الفعل القائم على الحركة (الرحلة) أن يصل إلى ما يقاربهما بالنسبة لهذه الشخصية ؛ فقد يكون الدافع شعورًا بنقص على المستوى الأدنى (الجسدي) أو الأعلى (الذهني والروحي) ، وتكون الغاية تحقيق الإشباع ؛ ومن ثم الارتفاع فوق واقع مأزوم وحاضر تشوبه أمارات نقص إلى واقع جديد تعيد فيه الذات صياغة بنائها الشخصي من خلال سد فجوات كانت موجودة فيما مضى ، فيصير فعل الرحلة مجاوزًا لمسألة تغيير المكان إلى تغيير الرؤية بإدراك مساحات أكبر من العالم وما تضمه من بشر وأشياء .

وقد جاء مترتبًا على هذه العلاقة علاقة أخرى للرغبة طرفاها :

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٦١٧ .

- ذات : الشخصية الجمعية المكونة من (الرجل والإخوة) .
- موضوع : الظن الذي يحيل إلى عملية في التحليل والتأويل تعتمد على معرفة غير يقينية[1] وتتميز هذه الثنائية في إطار النسق السردي المفسر بصفة التكرار ؛ فالظنانات جمع يشير إلى الإناث ، وقد فسره الراوي موضحًا أنه يعبر عن نموذج نسائي يحيل إلى شخصية إنسانية تعتمد في ممارساتها الكلامية على الظن ؛ ومن ثم فإن تعدد الأنساق الدرامية من قبل هذه الذات الجمعية (الرجل والإخوة) يأتي بموازاة هذا الجمع الكائن في بنية المثل (الظنانات) .

وإلى جانب هذين العاملين -أي الذات الجمعية والموضوع الخاص بتعليل غياب شخصية الأخ- تأتي مجموعة من العوامل الأخرى المؤثرة في حركة الأحداث داخل السياق الحكائي :

- المرسل (الدافع) : حالة الغياب على مستوى المكان من قبل شخصية الأخ .
- المرسل إليه (الغاية) : محاولة علاج الأزمة التي نجمت نتيجة هذا الغياب .
- المساعد : عملية التأويل القائمة على المستوى الذهني المفيدة من ذاك النموذج الإنساني الذي يعتمد في أحكامه على الظن .

بناءً على ما سبق فإن استحضار الوعي الجمعي العربي لشخصية المرأة في إطار هذا السياق المأزوم يأتي لأجل التأكيد على الدور الذي يمكن أن تقوم به داخل فضاء العالم الذي يحاكيه على مستوى الفن مجموعة من الأفراد يترابطون فيما بينهم بعلاقة منطقية (الأخوة) ، هذه العلاقة تصبح رمزًا يشير إلى الجماعة الإنسانية التي ينضوي أفرادها داخل سياق الحياة تحت مشترك واحد اسمه (الإنسان) ، وقد أعطى الوعي الجمعي لهذا المؤنث دور المانح من خلال

---

(١) «القاموس المحيط» ، مادة (ظنن) .

القرينة (ظنانة) التي تعني أن الممارسة الوظيفية المتعلقة بها -وهي الظن- لها طابع الاستمرار؛ فهي لم تكن (ظانّة)، بل (ظنانة) حتى أضحت نموذجًا لكل ذات إنسانية -ذكرًا كانت أم أنثى-تبني منجزاتها الوظيفية-وبصفة خاصة ذات الطابع اللغوي- على أمورٍ غير يقينية، كما يعد هذا النموذج القائم على منطلق أنثوي إسهامًا في تكوين ثنائية قائمة في واقع الجماعة البشرية، ألا وهي ثنائية (الظن واليقين)؛ فعندما تغيب المعرفة المبنية على أمور يقينية لها طابع الحقيقة، فلا مجال إلا بالإدراك المعتمد على الظن الذي يقارب فضاء الخيالات والأوهام وحينها يكون هذا الإدراك هو السبيل في التعامل التأويلي مع إشكالية تواجهها الذات داخل سياقها.

وتفضي هذه الثنائية إلى أخرى كائنة في واقع المجتمع الإنساني هي (الغياب والحضور)؛ فالحضور يشير إلى جانب الحقيقة المرتبط بالملموس والمدرك، ويأتي الغياب مرتبطًا بجانب الخيال؛ فالظنانة هي هذه الذات التي تبث إلى فضاء العالم منجزات وظيفية بناءً على ما لا تعلمه، أي ما غاب عنها معرفته على مستوى الحقيقة واليقين، وقد جاء سلوك الشخصية الجمعية استمرارًا لهذا النهج الذي فُرِض عليها بوصفه نتيجةً منطقيةً لأزمة الغياب المكاني لشخصية (الأخ) التي ولدت أزمة أخرى في فضاء درامي آخر هي أزمة غياب المعرفة من قبل الإخوة.

وفي ظل عملية التأويل التي اعتمدت هذا النهج ذا الصبغة الأسطورية يبدو أن هناك صراعًا حاولت المخيلة القاصة إقامته بواسطة شخصية (الرجل/الإخوة) بين طرفين: إنساني تمثله شخصية (الأخ) وحيوانى تعبر عنه الدوال: القنفذ، اليربوع، الأرنب أو الذئب، وقد جاء هذا الصراع عبر ثلاثة منظورات للرؤية؛ فكل واحد من الإخوة قد عقده انطلاقًا من ثنائية (الإنسان والحيوان) وفقًا لرؤيته الخيالية الخاصة، غير أنهم جميعًا التقوا في نهايته حول خاتمة واحدة هي (القتل) الذي يحيل إلى ثنائية (الجبر والاختيار)، أو (الإرادة واللاإرادة) الكائنة في حياة الجماعة الإنسانية؛ فرحلة الذات في حركتها على مستوى

الزمان والمكان تنحاز في جزء منها إلى جانب الإرادة ، غير أن هناك جزءًا آخر لا يخضع لمعطيات هذا الفضاء فيأتي شاغلاً حيز اللاإرادة ، ويعد النسق الرحلي للأخ بمثابة محاكاة اختزالية على مستوى الفن لما هو كائن واقعًا ؛ فالرحلة وما أفضت إليه من قتل انطلاقًا من هذه المنظومة في التأويل المبنية على قدر من الوهم(الظن) تجعل من الفعل الأول -أي الرحلة- معادلاً فنيًا لجانب الإرادة ، أما الخاتمة التي آل إليها وهي (القتل) فتأتي معادلة -بدرجة كبيرة- لجانب اللاإرادة[1] ، وهو ما حاولت الرؤية العربية التراثية طرحه على فضاء التداول من خلال عملية توظيف خاصة اعتمدت على الظن الذي خرج من عباءة المؤنث .

إذًا فهناك قيم دلالية ثلاثة يقدمها الوعي الجمعي العربي إلى فضاء الاستقبال هي : الظن ، الرحلة ، القتل ، يحاول من خلالها أن يقيم على مستوى الفن بناءً يوازي مسيرة الجماعة الإنسانية في عمر الزمن ، هذه المسيرة التي شهدت بداياتها رؤية تفسيرية تقوم على تعليل ما يحدث داخل العالم من منطلق أسطوري يُطلق فيه العنان للغيبيات وأمور ما وراء الطبيعة[2] ، لكن الجماعة الإنسانية في رحلتها الزمنية تجاوزت هذه البدايات إلى مراحل أكثر نضجًا وانسجامًا مع مسلمة الحياة يصبح وجود البداية مؤشرًا على حتمية النهاية ؛ لذا يأتي فعل (القتل) على مستوى الفن موازيًا لليقين الكائن واقعًا (الموت) الذي يؤول إليه مصير الجماعة البشرية في نهاية رحلتها .

إذًا فإن هذا الصراع المتخيل داخل النسق الدرامي يعكس أسلوبًا في التفكير يمكن وصفه بـ (الأسلوب السحري) الذي يعتمد على الغيبيات أو ما وراء المدرك المشاهد ، كما أنه يعكس بقايا مرحلة وحشية مرت بها الجماعة الإنسانية ، وهي المرحلة الأدنى التي تمثل طفولة الجنس البشري ؛ إذ كان الإنسان على مدار فترة زمنية طويلة هدفًا للحيوانات وبخاصة الوحوش الكاسرة

---

(١) يراجع :هامش رقم (١) ، ص٩٦ .

(٢) «أشكال التعبير في الأدب الشعبي» نبيلة إبراهيم ، فكرة الأسطورة التعليلية ، ص٢٨ ، ٢٩ .

منها ؛ الأمر الذي دفعه تاريخيًا إلى العيش على الأشجار خلال هذا الطور[1] ومن ثم فإن ذاك السلوك التأويلي المتخيل من قبل الشخصية الجمعية (الرجل/الإخوة) يحيل إلى مرحلة بدائية في حياة الإنسانية كانت علاقة الإنسان فيها بالسياق المحيط يشوبها التوتر -في الغالب- كما كانت فكرة الصراع محصورةً -إلى حد كبير- في الإنسان والطبيعة من جهة ، وفي الإنسان والكائنات الحية الأخرى من حيوانات وغيرها من جهة ثانية ، وذلك قبل أن يتغير الحال في مراحل لاحقة ليصبح الجزء الأكبر من الصراع داخل الجماعة البشرية نفسها ؛ وهو ما يفضي في النهاية إلى فعل (القتل) الذي عبرت عنه الرؤية العربية التراثية بطريقتها .

بناءً على ما سبق فإن ثنائية (الذكر والأنثى) التي يعكسها البناء السردي المفسر وبنيته المثلية تجعل العلاقة بين الطرفين مبنيةً على التفاعل الإيجابي المؤسس على العطاء من قبل المؤنث تجاه المذكر ؛ إذ تعد شخصية المرأة بقرينتها (ظنانة) بمثابة المانح للذات الذكورية التي احتاجت إلى وسائل غير تقليدية في مواجهة أزمتها فلم تجد أمامها إلا التأويل بالظن ؛ ومن ثم الانحياز لجانب (الوهم) ؛ فقامت بعملية استدعاء لنموذج إنساني ذي منطلق أنثوي تتمير رؤاه التأويلية بسمة أقرب إلى الأسطورية[2] .

بناءً على ما سبق يمكن القول : إن فعل الظن يعود إلى سياق اجتماعي ؛ فالمرأة في حالة انتظار دائمة بينما الرجل ينطلق في أفق الصحراء ، فكأن الرجل الذي يرعى ويتاجر ويحارب يمارس فعل الإبداع والمرأة التي ينطلق ذهنها محلقًا في فضاء رحلة الرجل تقوم بدور الناقد في هذا السياق الحضاري .

---

(١) «الفلكلور في كتاب حياة الحيوان للدميرى» صلاح الراوي ، الجزء الأول ، ص ٣٤ .

(٢) أشارت نبيلة إبراهيم إلى أن الأسطورة (قد تتطور تحت تأثير صنعة القاص ، وعند ذاك يُنسى أصلها الديني ، وتتخذ شكل حكاية خرافية أوشعبية) .

– انظر : «أشكال التعبير في الأدب الشعبي» نبيلة إبراهيم ، ص ١٩ .

ووفق الرؤية التحليلية السابقة يمكن استخلاص الآتي :

- تقود فكرة المساعد البديل التي تطرحها علينا الرؤية الرؤية العربية التراثية من خلال (الظنانة) إلى ثنائية (السبب والنتيجة) ؛ فعندما تغيب المعرفة اليقينية (سبب) يصبح الفضاء الدرامي ممهدًا لستقبال نوع آخر من المعرفة داخل الجماعة الإنسانية ألا وهي المعرفة المؤسسة على الوهم (نتيجة) .
- الظنانة بنية رمزية تجسد على مستوى الفن وجهًا من أوجه الحياة على المستوى الواقعي له مرجعيته التاريخية وله حضوره داخل عدد من المجتمعات ألا وهو الوجه ذو الأساس الأسطوري الذي يطلق العنان للوهم غير المستند إلى آلية منطقية في التعامل مع بعض مفردات العالم ، وهذا راجع -إلى حد كبير- إلى غياب معطيات العلم وآلياته عن فضاء الوعي الإدراكي لهذه المجتمعات ، فتصبح الحياة المبنية على الظن هي الوجه المميز لأفرادها .
- تحاول البنية الحكائية التراثية عبر هذا النموذج المرتدي ثياب المساعد (الظنانة) تسليط الضوء على واقعين إنسانيين :

* الأول : يثبت المعرفة اليقينية .

* الثاني : يغيبها في مقابل معرفة خيالية تقوم على الوهم .

ويحاول الفن عبر هذا الطرح التراثي التخفيف من حدة الفصل الكائن بين النمطين بدرجة أو بأخرى ، وذلك من خلال نموذج يمكن نعته بـ (الوسيط) ، الأصل عند أفراده التعامل التحليلي والتأويلي مع مفردات السياق بالاعتماد على معارف يقينية ، فإذا ما غابت فلا يجب أن تبقى الساحة الإدراكية فارغة ، بل لابد من شغلها بوسائط أخرى ربما تكون غير تقليدية (سحرية) تحاول الذات من خلالها المحافظة على مساحات التواصل القائمة بينها وبين العالم ؛ فيصير هذا المؤنث (الظنانة) تجسيدًا فنيًا لهذا المعطى الذي تحاول الرؤية العربية التراثية أن تطرحه على فضاء التداول الإنساني .

- الظنانة في الفن هي الخيـال المرادف للإبداع (الابتكار) الذي لا بد منه على المستوى الواقعي ؛ وبالنظر في تاريخ حضارات الجماعة الإنسانية يلاحظ أنها جميعًا قامت على هذا الفعل المميز الذي يقرأ العالم ويعيد صياغته بطريقة مغايرة ؛ ومن ثم فلا غنى لأية أمة ترجو أن يكون لها بناءٌ حضارى (عنوان) تُعرف به بين غيرها عن هذا الفعل الذهني الخاص (فعل الإبداع) ؛ وهو ما دفع الرجل في المروى المثلي أن يلح على بنيه في استخدامه في عملية فنية تعكس إدراك الذات العربية التراثية لقيمته .

وما سبق يمثل بعض ما تطرحه الرؤية العربية من نماذج تنتمي إلى حقل المساعد وتعد هذه النماذج بمثابة دعوة ضمنية من قبل المثقف العربي -ونموذجه الميداني- للارتباط بالوجه الإيجابي للزمن الماضي بما يحتضنه من مواقف وشخصيات يمكن الإفادة من المنجزات الدرامية الناتجة عنها في تشكيل الحاضر المعيش وفي عمليات التقييم والحكم التي تتم بشكل مستمر لكل مرحلة تاريخية ، ويبدو أن هذه الدعوة ذات طابع تجاوزي لا يقتصر على السياق العربي فحسب إذ يمكن القول : إنها تحمل صبغة إنسانية عامة تتمثل في حيوية الارتباط بما هو كائن في الماضي وعدم الانقطاع المطلق عنه ، ولعل مذهب الكلاسيكية الذي ظهر في أروبا وبقى حاضرًا بدرجة كبيرة مدةً من الزمن يعد من الأدلة البارزة على ذلك ، وهذه الدعوة التي تمنحها كل ثقافة من روحها قد وظف الوعي الجمعي العربي في سبيل إظهارها الطابع المميز للحكاية العربية التراثية بصفة عامة والمرويات المثلية بصفة خاصة ألا وهو طابع الرواية الشفاهية الذي يستحضر بجلاء ثنائية (السابق واللاحق) فيما يتعلق بالمادة الحكائية المنقولة التي يتم توارثها عبر الأجيال ، وهذه الثنائية يمكن تعميمها بحيث يصبح السابق رمزًا للماضى بينما يأتي اللاحق إشارة إلى الحاضر الذي يتجدد بشكل دائم .

وما سبق يمثل الطرف الأول من ثنائية (الطيب والشرير) ولكي تكتمل هذه الثنائية يقدم الوعي الجمعي العربي عبر الميداني رؤيته حول الطرف الثاني (الشرير/المعارض) :

ثانياً: المعارض

إن أهم ما يجمع بين المساعد والمعارض وحدة المصدر الذي خرج منه كلٌ منهما ألا وهو هذا المانح (الحياة) الذي يعد بمثابة الفاعل المنتج لمثل هذه الكيانات التي تلتقي بها الذات في رحلتها الوظيفية بحثًا عن الغاية ، وبظهور المعارض داخل نسق الحكاية يكون المحور العاملى الثالث لدى جريماس قد اكتمل ، ويفسر وجود هذا الأخير الصراع الذي ينشأ نتيجة تدخل هذا الشرير في عالم الذات الدرامي بهدف عرقلتها والحيلولة دون إدراكها لغاياتها التي تعني أن هناك منظومة للبناء تتم بفضل تضافر عناصر ثلاثة رئيسة هي : الذات ، الموضوع ، المساعد ، لكن هذا المعارض يقوم من جانبه برحلة عكسية يؤدي فيها دور البطل المضاد بموضوع مغاير يأتي على النقيض من موضوع الذات (البطل الحقيقي) وبمساعد يقف إلى جانبه هو في سبيل الوصول إلى غاية واحدة هي نفي غاية البطل من خلال محاولته قطع الصلة بين الاثنين ، تتبدى أمارات هذه المحاولة في المسافة الدرامية الفاصلة بين الذات والغاية ، وفيها تصل الأحداث إلى مرحلة الأزمة (العقدة)(١) التي تحتاج من الذات إلى عملية إعادة قراءة وتقييم لقدراتها وما تملكه من أدوات في مواجهة الموقف الأزمة الذي تتعرض له بفعل المعارض ؛ وهو مايجعل من الصراع مشهدًا لمواجهة تقابلية مرسومة بالكلمات بين طرفين يقف أحدهما بإزاء الآخر ، **الأول** : يتشكل من الذات والمساعد ، بينما يأتي على **الطرف الآخر** المعارض وأدواته ، ويفتح هذا المشهد أفق الدلالة على ثنائية (البناء والهدم) ؛ فالطرف الأول يسعى لأن يقيم

---

(١) انظر :

- Franson D.Manajali, Dynamical Models in semiotics.

* www.chass.utoronto.com

- «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» فلاديمير بروب ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، ص ١٣٢-١٥٨ .

بناءً ذا هيئة خاصة عبر فعل الالتقاء (الزواج) بالغاية التي تسفر عن مولود جديد داخل العالم ، لكن المعارض لا يرغب لهذا الميلاد أن يحدث ؛ لذا فإن أفعاله تأتي مركزة على الأسباب التي من شأنها أن تؤدي إلى ظهور هذا المولود بهدف إزالتها في عملية تحاول من ورائها تقليص فرص ظهور الغاية إلى فضاء الوجود أو نفيها بشكل كلي إن أمكن .

وحضور المعارض في سياق حياة المجتمع الإنساني يمنح الحياة بعدها الواقعي فيما يتعلق بنظرة الذات إليها ، ومن ثم فإن مسألة الهدم التي يقف على تنفيذها هذا المعارض تتعدى ، واصلة إلى فضاء الحلم الكامن داخل النفس الإنسانية ، هذا الحلم الذي يتمثل في تشكيل عالم فردوسى ، فتأتي الأنماط الوظيفية للمعارض لتضع سقفًا لغايات الذات ؛ ومن ثم تصير حدودها القصوى التي تحرص على إدراكها هي مقاربة هذا العالم وليس السعي إلى التحقق الكلى فيه ؛ ومن ثم فإن المعارض يؤكد بعلاقاته مع غيره من الشخصيات على الخصوصية التي يحتفظ بها كل طرف في ثنائية (الحلم والواقع) .

إذًا فإن نسق الحكاية على مستوى الفن يحرص على محاكاة الواقع من خلال إبراز وجهتين للنظر ، تأتي كل واحدة على النقيض من الأخرى ، الأولى : تتعلق بالبطل ومساعده ، في حين تأتي الثانية ممثلةً لصوت المعارض ، وتحيل هذه العلاقة الضدية بين الاثنين إلى اختلاف جوهرى في تجربة كل منهما في قراءة العالم وتمثله في هياكل بنائية لها رؤى ذهنية ومكونات وجدانية يتم تشكيلها في بنيات درامية يحاول بواسطتها كل طرف أن يجعلها طريقًا للوصول إلى مستقره حيث الغاية ، فيصبح كل منهما بمثابة مرآة للآخر ؛ بحكم الأثر الذي يخلفه فيه نتيجة أفعاله ، ليس هذا فحسب ، بل يتسع الدور الوظيفي لهذه المرآة لدخول طرف ثالث يقوم بقراءة كلا الاثنين وقراءة ذاته – أيضًا– من خلالهما إنه المتلقي .

ويبدو أن الذات العربية في قراءتها لمفردات العالم وهذه الثنائية (المساعد والمعارض) كانت أحد المنتمين إلى هذا الطرف الثالث الذي يؤدي دائمًا دور

اللاحق بالنسبة للسابق في إطار ثنائية (السابق واللاحق) التي يتناوب موقعيها أفراد الجماعة البشرية بحكم مسلمة التعاقب بين الأجيال ، وقد خرجت هذه الذات الجمعية برؤية تجسدت فيما أفرزته من نماذج تنتمي إلى كلا الاثنين مدركة أن الحياة ذات أبعاد مختلفة وأن الإنسان يقع في منطقة وسطى بينه وبين حلمه ، وتعد المرويات المثلية –والميداني نموذجها– أحد مكونات هذه الرؤية التي عبرت عنها فنًا ، وهذه بعض نماذج مما التقطته الذات العربية منتميًا إلى فضاء المعارض داخل سياق الحياة وقامت بإعادة تشكيله على مستوى الفن :

أ- نموذج البسوس: من فضاء الدراما العربية إلى فضاء التداول الإنساني:

«أشأم من البسوس

هي بسوس بنت منقذ التميمية خالة جساس بن مرة بن ذهل الشيانى قاتل كليب ، وكان من حديثه أنه كان للبسوس جارٌ من جرم يقال له سعد بن شمس وكانت له ناقة يقال لها سراب ، وكان كليب قد حمى أرضًا من أرض العالية ، فلم يكن يرعاه أحدٌ إلا إبل جساس لمصاهرة بينهما ، فخرجت سراب ناقة الجرمى في إبل جساس ترعى في حمى كليب ، ونظر إليها كليب فرماها ، فاختل ضرعها ، فولت حتى بركت بفناء صاحبها وضرعها يشخب دمًا ولبنًا ، فلما نظر إليها صرخ يا للذل ، فخرجت جارية البسوس ونظرت إلى الناقة ، فلما رأت ما بها ضربت يدها على رأسها ونادت واذلاه ، ثم أنشأت تقول :

لَعَمْرُك لو أصْبَحْتَ في دار منقذ
لما ضِيْمَ سعْدٌ وهُوَ جارٌ لأبياتي
ولكِنَّنى أصبحتُ في دار غربة
متي يعْدُ فيها الذِّئبُ يعْدُ على شاتي
فيا سعْدُ لا تغْرُرْ بِنَفْسك وارْتَحِل
فإنَّكَ في قومٍ عنْ الجارِ أمواتِ

فلما سمع جساس قولها سكنها وقال : أيتها المرأة ليُقْتَلَنَّ غدًا جملٌ هو أعظم عقرًا من ناقة جارك ، ولم يزل جساس يتوقع غرة كليب حتى خرج كليب لا يخاف شيئًا ، وكان إذا خرج تباعد عن الحى ، فبلغ جساسًا خروجه ، فخرج على فرسه وأخد رمحه واتبعه عمرو بن الحرث فلم يدركه حتى طعن كليبًا ودق صلبه ، ثم وقف عليه فقال : يا جساس أغثنى بشربة ماء ، فقال جساس : تركت الماء وراءك ، وانصرف عنه ولحقه عمرو فقال : يا عمرو أغثنى بشربة ، فنزل إليه ، فأجهز عليه ، فضرب به المثل فقيل :

المستجيرُ بعمرٍو عند كربته

كالمستجير من الرَّمْضَاء بالنَّارِ

وأقبل جساس يركض حتى هجم على قومه ، فنظر إليه أبوه ، فقال لمن حوله : لقد أتاكم جساس بداهية ، ثم قال : ما وراءك يا جساس؟ فقال : والله لقد طعنت طعنة ، وقال : وما هي؟ ثكلتك أمك قال : قتلت كليبًا ، قال أبوه : بئس لعمر الله ما جنيت على قومك ، وكان همام بن مرة أخو جساس نديمًا لمهلهل بن ربيعة أخي كليب ، ونشب الشر بين تغلب وبكر أربعين سنة كلها يكون لتغلب على بكر ، وكان الحرث بن عباد البكرى قد اعتزل القوم ، فلما استعر القتل في بكر اجتمعوا إليه ، وقالوا : قد فني قومك ، فأرسل إلى مهلهل بُجيْرًا وقل له : أبو بجير يقرئك السلام ويقول لك قد علمت أنى اعتزلت قومي لأنهم ظلموك وخليتك وإياهم وقد أدركت وترك ، فأنشدك الله في قومك ، فأتي بجيرٌ مهلهلا وهو في قومه فأبلغه الرسالة ، فقتله ، ثم قال : بؤ بشسع نعل كليب ، فلما بلغ الحرث فعله قال : نعم القتيل ، إن أصلح بين هذين الغارين قتله وسكنت الحرب به ، وكان الحرث من أحلم الناس في زمانه ، فقيل له إن مهلهلاً قال له حين قتله : بؤ بشسع نعل كليب فلما سمع هذا خرج مع بني بكر مقاتلاً مهلهلاً وبني تغلب ، وأنشأ يقول :

قربا مَرْبَطَ النَّعامة مِنِّى

إنَّ بيْع الكريمِ بالشِّسْع غالِ

ويروى : والنعامة فرس الحرث ، ثم جمع قومه والتقى وبني تغلب على جبل ، فهزمهم وقتلهم ولم يقوموا لبكر بعدها»[1] .

إن العلاقة التي تجمع الذات الإنسانية بالعالم في إطار ثنائية الذات والموضوع فكرتها العامة هي (البناء) على المستوى الفردي (الخاص) والجمعي (العام) ولا يتأتي هذا البناء إلا بفعل (المجاوزة) الذي تنجزه الذات في ضوء قراءتها لمفردات العالم ، ولهذه المجاوزة طرفان :

- المجاوزة بالاتباع .
- المجاوزة بالمغايرة (المخالفة) .

الأول : يشير إلى فضاء المساعد الذي تحرص الذات على استحضاره وهي تعيد تغيير حاضرها ؛ فهو بالنسبة لها (القدوة) ؛ لذا لابد من التواصل الإيجابي معه ليس من أجل إنتاج نسخ مشابهة له ولكن للإفادة من طابعه المثالي بحيث يكون منطلقًا لتأسيس مساعد جديد تفيد منه ذات أخرى ، وهكذا تستمر مسيرة الحياة ، أما الثاني فإن قراءة الذات له تأتي عبر الوظيفة نفسها (المجاوزة) -أيضًا- ولكن وفق مفهوم (المخالفة) ، فتعاملها معه يأتي بغرض رفضه والحرص على إزالة العوامل التي من شأنها تهيئة البيئة المناسبة لظهوره ، إنه المعارض الذي تجمعه بالذات وأعوانها علاقة تقوم -إلى حد كبير- على التنافر .

من هذا المنطلق يحرص الوعي الجمعي العربي على تشكيل منظور متوازنٍ فيما يتعلق بنظرته إلى الكائن في فضاء الزمن الماضي ؛ فالكلاسيكية العربية الداعية للارتباط بالزمن الماضي والإفادة من جانب المثالية الموجود فيه -ويمكن تلمس بعض ملامحها من خلال ما تم عرضه من نماذج تنتمي إلى فضاء المساعد- تتدارك نفسها لتؤكد أن هذا الماضي يحمل البعدين (الطيب

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، من ص٥٢٣ إلى ص٥٢٥ .

والشرير) ، ومن ثم فإن تعامل المتلقي معه يجب أن يتم بشكل واعٍ يقوم على قراءة نقدية تفرق بين ما يمكن الإفادة منه ، وما عليها أن ترفضه ؛ لذا فإن النموذج البسوسي الذي تقوم الذات العربية التراثية بتقديمه يعد بمثابة الصوت الممثل لوجهة النظر هذه التي تدعو إلى التعامل مع سياق الحياة في الماضي بعينين لا بعين واحدة ليصبح تعامل الجماعة الإنسانية -بصفة عامة- مع ماضيها مؤسسًا على ثنائية لها وجهها الخاص داخل السياق الثقافي العربي ، ألا وهي ثنائية (المساعد والمعارض) .

ويترك الراوي عبر منطوقه المثلى مساحةً فارغة لفضاء التداول الإنساني يقوم بملئها وفقًا لقراءته ، إن تشكيل المثل يعتمد على بنية استفهامية يجسدها الدال (مَنْ) الذي يضع المعارض (البسوس) في حضور دائم مع كل صراع يعتمد العنف منهجًا له داخل واقع الجماعة البشرية ، وقد وظف الراوي لتأكيد هذا الحضور حدثًا تاريخيًا وقف وراءه فاعل مضمر حاولت الذات العربية عبر منبر الفن الكشف عنه بعملية تفكيكية ترصد من خلال النسق الدرامي المفسر لبنية المثل الاستفهامية العناصر المكونة له ، إنه الحرب التي دارت بين بكر وتغلب على مدار أربعين سنة ؛ ومن ثم فإن مهمة الراوي هي الكشف عن هذا المعارض ذي الطبيعة المراوغة الذي يحاول التخفي في شخصيات عدة ومتنوعة في طبيعتها ، فكانت البداية مع هذه الحالة الاستهلالية التي تنتج لقاءً تعارفيًا مع الشخصية الواقعة في مركز المواجهة مع فضاء التداول الإنساني وهي (البسوس) وكأنه يبث رسالةً من خلف هذا التشكيل الفني مفادها : معرفة العدو ضرورية لمواجهته ، بعد ذلك يبدأ هذا الراوي في تقديم مشاهد كانت بمثابة سبل أدت إلى نشوء هذا الصراع ، أبطالها : **سعد بن شمس ، ناقته المسماة (سراب) ، كليب ، جارية البسوس ، جساس ، المهلهل بن ربيعة ، الحرث بن همام** ، بالنظر إلى مجموعة المشاهد التي أُنجزت عبر وظائف هذه الشخصيات يلاحظ أنها جميعًا تنتمي إلى فضاء (المعارض) ، الذي يعد دالاً يجسد على مستوى الفن مدلولاً واقعيًا كان له أثره داخل السياق الثقافي العربي ، إنه الفاعل المؤنث

(الجهالة)[1] الذي كان سببًا في الصراعات التي كانت تنشأ بين الحين والآخر بين جماعات اللسان الواحد، إلى جوار هذا المؤنث يأتي مؤنثٌ ثانٍ له دوره في إنتاج هذه الصراعات (العِزَّة) التي تشير في تعالقاتها الدلالية إلى أن سعي العربي للوجود لم يكن يعني مجرد الحياة فحسب، لكنها الحياة المُهابة التي يفرض فيها صوت الذات إرادته وهيمنته على الآخر، وقد أشار الوعي الجمعي العربي -عبر مجمع الأمثال- إلى ظلال هذا المؤنث بطريقة درامية من خلال التشكيل السردي المفسر لبنية المثل «أعز من كليب»[2]، وعبر عنه صوت الراوي مباشرةً في كتاب الأغاني للأصفهاني عندما أشار إلى أن قتل جساس بن مرة لكليب بن وائل الذي أدى إلى استعار حرب البسوس كان سببه رغبة هذا الأخير في التكريس لسلوك الاستحواذ[3]، إذًا فإن كليبًا بمنجزاته الوظيفية التي أفضت إلى مقتله يعد رمزًا منبثقًا من فضاء الثقافة العربية لهذا الصوت الواحد الذي يود أن يرسل فقط، بينما على الآخر أن يكتفي بموقع المستقبل الذي يتلقى آثار هذا الصوت، لكن الآخر الذي يمثله فنًا (جساس) يأبى هذا الجمود؛ لذا فإنه يحاول بطريقته أن يقاوم هذا الصوت الواحد، لكن المقاومة في هذا الشاهد لم تكن ممزوجةً بحرص على إقامة نوع من التعادلية التي تعني إزالة مظاهر ما يمكن تسميته (الابتلاعية) المكرسة لبقاء

(١) الجهالة هنا ليست المعنى النقيض للعلم، ولكنها المرتبطة بالسفه والحمق والتهور وعدم ضبط النفس وفقدان السيطرة على العقل وعدم الاحتكام إليه في مواقف كثيرة بتغليب الانفعال؛ وهو ما يعني غياب السلوك الحكيم، وقد كان لهذه الدلالات الكائنة في حقل الجهالة انعكاساتها السلبية -إلى حد كبير- على حياة العربي في زمن ما قبل الإسلام.

- انظر: «تاريخ الأدب الجاهلي» على الجندي، من ص٧ إلى ص١٢، طبعة ١٩٨٧م، دار الفكر العربي، القاهرة.

(٢) «مجمع الأمثال» الميداني، الجزء الأول، ص٦٧٣.

(٣) «الأغاني» الأصفهاني (أبو الفرج على بن الحسين)، الجزء الرابع، ص٣٤-٣٥.

الصوت المرسل الواحد ونفي ما سواه ، فجاء فعل القتل معبرًا-إلى حد كبير- عن هذين المؤنثين الواقفين وراءه : **الجهالة والعزة** .

إن الذات العربية التراثية بعرضها لهذا النموذج وما يحمله من دلالات تسعى للتأكيد على أنه ليس من منطق الحياة أن تبدو بلون واحد ، أو بوجهة نظر واحدة هي التي تسود ولا تترك مكانًا لغيرها ؛ فقوام الحياة هو الثنائيات التي تعني التقابل والاختلاف ؛ فالجهالة لابد أن تستحضر الحِلم والعلم ، والعزة بحاجة إلى نقيضها الذي لا يعني ذلاً أو ضعفًا بقدر ما يعني لينًا ومرونة ، وقد أدرك العربي هذه السمة المميزة للحياة فقال : (إذا عزَّ أخوك فهُن)[1] ، إن هذا الاختلاف يعطى للحياة اتزانها ويتسنى للعين الرائية أن تميز بين مفرداتها وأن تتعايش معها دونما اختلال .

وبالوقوف على النسق الدرامي الذي قام برصد ذاك الصراع التاريخي بين بكر وتغلب يمكن الانتقال بين عدد من المشاهد الدرامية :

- ناقة سعد بن شمس جار البسوس خرجت ترعى في حمى كليب (فعل الخروج الذي تأسس عليه الصراع) .
- كليب زوج بنت أخت البسوس يقتل ناقة سعد (فعل القتل) .
- جارية البسوس تقول شعرًا بكائيًا في هذا الفاعل المؤنث (العِزَّة) الذي غاب عن جساس (المونولوج الدرامي وفعل التحريض)[1] .
- جساس ابن أخت البسوس يتوعد أمام الجارية بقتل كليب (صدى فعل المحرض/فعل الوعيد) .
- جساس يقتل كليبًا (رد الفعل/القتل المضاد/تنفيذ الوعيد)

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٣٣ .

(٢) «المونولوج بين الدراما والشعر» أسامة فرحات ، ص ٣٩-٤٠ ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

- نشوب الحرب بين قوم البسوس (بكر) وتغلب قبيلة كليب (النتيجة) .
- الحرث بن عباد من قبيلة البسوس ينقطع عن قومه بعد قتل جساس لكليب (لوازم النتيجة) .
- الحرث بن عباد يقاتل تغلبًا انتقامًا لمقتل ابنه على يد المهلهل أخي كليب .

من هذه المشاهد يتبين أن هناك مساحةً شاغرة في بناء المثل تحتاج إلى ملء تعبر عن المضاف إلى هذه الأنثى (البسوس) ، هل الناقة؟ هل سعد الذي غفل عن ناقته؟ هل الجارية؟ هل جساس؟ هل كليب ذاته الذي أفضت به أفعاله إلى هذا المصير؟ .

إذًا فإن الشكل الكتابي لبنية المثل يصبح على النحو الآتي : من أشأم من البسوس؟

إن هذه المشاهد الدرامية وما يترتب عليها من أنساق استفهامية صادرة عن فضاء التلقي تفتح عالم الفن على وجهات النظر عدة (من/ ما ذاك المقارن به الذي به يكتمل التركيب الإضافي عندما يلتصق بالمؤنث (البسوس)ويسير مصاحبًا إياه داخل فضاء التداول الإنساني؟ هل شخصية واحدة؟ أم عدة شخصيات؟ ، إن منظور رؤية الفن الذي يقف خلف خطاب الراوي يجيب عن هذه التساؤلات ؛ فبمتابعة مفردات هذا العالم يتضح أن شخصياته تتضافر جميعا بأدوارها -إلى حد كبير- لتشغل حيز هذا المقارن به المعبر عن صوت المعارض ، ومن الواضح أن شخصية (البسوس) لم يكن لها دورٌ وظيفي مباشر في نشوب الصراع ؛ فما الذي يجعل الذات العربية تسكنها هذا الفضاء؟ هل صمتها؟ أم حيادها؟ .

إن الوعي الجمعي قد استخدم على وزن أفعل الصيغة (أشأم) التي تحيل إلى واقع سلوكي ميز حياة العربي لزمن طويل وعلى وجه الخصوص في فترة ما قبل الإسلام مفاده التفاؤل والتشاؤم من طيور وحيوانات بعينها (الطيرة) وهذا مرده إلى علاقة اعتقادية بين الطرفين ذات طابع أسطوري ، ظلت تاركةً أثرها

في المكون الثقافي للعربي حتى جاء الإسلام ووضع لها حداً[1] ؛ لذا قامت الذات العربية التراثية بتوظيف البعد الخيالى الكائن خلف الصيغة (أشأم) في تكوين هذه العلاقة بينها وبين المعارض ، ولتقدم عبر صوتها الفني (الراوي) إلى فضاء الاستقبال الإنساني رؤيتها لهذا المعارض المتسبب في إشعال الصراعات ، إنه شخصية ذات بنية مزدوجة تتشكل من وجهين ، الأول : سطحي يبدو فيه أمام الجماعة في ثياب المساعد (الطيب) أو المحايد في مراوغة منه لإخفاء نواياه الحقيقية ، الثاني : العميق ، تتبدى فيه ملامحه الحقيقية التي تكسبه صفة (المعارض) ، وتتجلى هذه الملامح فيما يمارسه من أفعال تفضي في نهاية المطاف إلى واقع مأساوي يعكسه مشهد الحرب بين طائفتين أوأكثر داخل الأسرة الإنسانية الواحدة .

إذاً فإن التركيب الإضافي المكون من المضاف : الناقة ، سعد بن شمس ، كليب ، الجارية ، جساس ، والمضاف إليه : البسوس يمثل تعبيرًا فنيًا ينطلق من السياق الثقافي العربي ومن وحي الرؤية العربية للعالم ليرمز إلى البنية التكوينية لهذا النموذج المعارض ذي الوجهين الذي يتخذ لنفسه مكانًا في واقع الجماعة الإنسانية على امتداد حضورها في الزمان والمكان ، وبناءً على ذلك فإن الصيغة (أشأم) التي يوظفها الوعي الجمعي العربي للتعبير عن هذه الرؤية تستحيل داخل فضاء التداول الإنساني إلى صيغٍ مغايرة مثل : أشر ، أسوأ ، أكثر عدوانية .

إن الذات الإنسانية في علاقتها بالعالم وهي تقوم بعملية البناء على المستوى الفردي والجمعي عليها أن تأخذ حذرها من هذا النموذج الشرير مزدوج التكوين ؛ لأن أنساقه الوظيفية تتجاوز بآثارها إطار عالم الفرد إلى عالم الجماعة ؛ فيصير بكل أفراده ضحيةً للنتائج المترتبة عليها بحكم تعدد الوسائل التي يلجأ

(١) «الفلكلور في كتاب حياة الحيوان للدميرى» صلاح الراوي ، الجزء الأول ، من ص٥٦ إلى ص٧٠ .

إليها وتنوعها في ظل توظيفه للوجه الآخر (العميق) وحركته الوظيفية داخل فضائه ، وينعكس هذا التعدد والتنوع بشكل جلى في النسق الدرامي المفسر من خلال الشخصيات التي تشغل حيز المضاف في بنية المثل ؛ إذ يمكن تقسيمها إلى عدد من الحقول على النحو الآتي :

- **حقل المذكر الإنساني** : سعد بن شمس ، كليب ، جساس ، عمرو بن الحرث ، همام ابن مرة ، المهلهل بن ربيعة ، الحرث بن عباد .
- **حقل المذكر غير الإنساني** : شعر الجارية ، رمح كليب ، رمح جساس ، شعر الحرث بن عباد .
- حقل المؤنث الإنساني : جارية البسوس .
- حقل المؤنث غير الإنساني : الناقة (سراب) .
- حقل المؤنث المتعلق بدلالات عامة : الجهالة ، العزة ، الحرب .
- **حقل الشخصيات الجمعية** : قبيلة بكر ، قبيلة تغلب ، الشخصية صاحبة الفعل (قيل) التي كانت سببًا في تحول الحرث بن عباد من حال الحلم إلى حال الجهالة .

إن هذه الحقول المصنفة للشخصيات تعد بمثابة المعادل الدرامي الذي يقدمه السياق الثقافي العربي ليعبر به عن الطبيعة المراوغة لهذا النموذج المعارض الذي يعيد تشكيل ذاته وتغيير خططه وتحركاته في ضوء قراءته المستمرة للسياق بغية الوصول في النهاية إلى فعل الهدم (التدمير) الذي يصبح ضحيته ليس استقرار الجماعة وتماسكها ، بل وجودها .

بناءً على هذه الرؤية التحليلية يمكن الخروج بعدد من التصورات :

- الكلاسيكية العربية تقوم على الارتباط الواعى بالماضي ، فلا يمكن قبوله بشكل مطلق كما أنه لا يمكن الانقطاع عنه كليةً .
- الماضي بمكونيه : المساعد والمعارض يضفي على الحياة -بصفة عامة- طابعها المميز ؛ فهي ليست عالمًا فردوسيًا محضًا ، كما أنها ليست جحيمًا مطلقًا .

- صوت الوعي الجمعي الواقف خلف هذا التشكيل الدرامي هو صوت المحذر .
- النموذج البسوسي يفرض نفسه على فضاء التداول الإنساني بوصفه منتميًا إلى العالم المثير للشر الذي يجب الاحتياط منه والابتعاد عنه (مفهوم المخالفة) .
- كل حرب تنشأ داخل سياق الجماعة البشرية يقف وراءها نموذجٌ بسوسي قد تسبب في إشعالها .
- الحضور الدرامي لشخصية البسوس يعكس ثقافة التفاؤل والتشاؤم التي تركت أثرها في البناء الفكري لشخصية العربي .

وإلى جانب هذا النموذج البسوسى الذي تتضافر في تشكيله شخصيات عدة يقف الصوت المحذر (الوعي الجمعي العربي) على منبر الفن (مجمع الأمثال)ليقدم نموذجًا آخر للمعارض يرتبط دوره بحاسة أساسية يستعين بها الإنسان في ارتباطه بالعالم ألا وهي حاسة الشم ؛ لذا يمكن تسميته بالمعارض الشمي الذي يعني التعامل معه تحويل واقع الذات إلى واقع مأساوي .

ب- الرائحة في فضاء المؤنث:

«الخنفساء إذا مُسَّت نتَّنت

أي جاءت بالنتن الكثير ، يضرب لمن ينطوي على خُبث ، فيقال : لا تفتشوا عما عنده فإنه يؤذيكم بنتن معايبه»[(١)] .

إن الحضارة (المفعول) أشبه -إلى حد كبير- بالإنسان (الفاعل) تحتاج إلى عددٍ من الحواس في وجودها داخل العالم ؛ ليتسنى لها البقاء ، وقد وظف

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٣٤١ .

الراوي يمثل السياق الثقافي العربي حاسة من الحواس الإنسانية الخمس في تقديم نموذج معارض بالاستعانة بعضو الأنف الذي يؤدي دورًا في تشكيل الوعي الإدراكي للذات داخل العالم عبر ما يصله من معارف بواسطتها ؛ ومن ثم فإن النسق الثقافي للجماعة العربية يسعى للتأكيد على الترابط الحاصل بين المعرفة وحاسة الشم بوصفها أحد الروافد التي تلجأ إليها الذات في تشكيل وعائها المعرفي المرتبط بمحاكاة العالم في مجموعة من الثنائيات داخل الذهنية الخاصة بهاحيث تتحول بعد ذلك إلى كيانات ملموسة من خلال تجليات عدة ، منها اللغة ، ولعل الثنائية الأكبر هي ثنائية (السلب (المعارض)/ الإيجاب (المساعد) التي تعد بمثابة الإطار الجامع لكل مفردات العالم على اختلافها ، وبإمكان الذات الإنسانية أن تقرأها بشكل مباشر بواسطة عينها الراصدة ، أو أن تأتي هذه القراءة عبر ذات أخرى وعين مغايرة ، وهي المسألة التي تنطبق على أداء الراوي في عالم الفن الحكائي -بصفةٍ عامة- فبالنظر إلى الراوي -داخل مجمع الأمثال على وجه التحديد- نجده يمثل أحد تجليات الصوت الناطق باسم الذات الجمعية العربية التراثية التي تعبر عن رؤيتها لسياق الحياة من خلال ما تقدمه من نماذج إنسانية مستعينةً بفضاء الزمز ؛ فهاهو ذا المؤنث (الخنفساء) يتم توظيفه داخل خطاب الراوي ليقدم إلى فضاء التداول الإنساني نموذجًا معارضًا يمكن نعته بـ(الطارد) ، وهذه القرينة ليست إلا نتاجًا لموقف درامي يقوم على اقتراب ذات ما منه ؛ إذ تحاول الذات أن تجعل من علاقتها به موضوعًا يمكن أن يكون وسيلةً تؤدي بها إلى غاية ،لكن هذا التفاعل المبني على الاقتراب قد يفضى في النهاية إلى هذه الصورة التي حرص الراوي على رسمها بالكلمات لمشهد تقترب فيه شخصية ما من مكان قد رمز إليه فنًا بالأنثى (الخنفساء) في ظل ثنائية (الحركة والسكون) ، فالحركة (الرحلة) من نصيب الذات التي توظف أفعالها بحثًا عما تريد ، أما السكون فمن نصيب المكان الذي على الذات أن تقوم بعملية قراءة فاحصة له وللشخصيات الكائنة عليه فربما وجدت فيه المأوى الذهني والعاطفي الذي خرجت تبحث عنه ؛ ومن

ثم يصبح هذا المؤنث مرادفًا فنيًا للمكان على مستوى الواقع[1] الذي يضم البشر والأشياء معًا ، أما عن الحصيلة الناتجة عن التفاعل القائم بين البشر وبعضهم وبين البشر والأشياء فهي التي تعطي للمكان هويته بالنسبة للعين الناظرة ؛ لذا يمكن القول : إن المكان يستحيل داخل فضاء الرؤية إلى نوعين : مكان إيجابي يعني بالنسبة للذات مستقرًا وجزءاً من مكون الحلم الكامن في مخيلتها ، والنوع الثاني ينعكس في المكان السلبي الذي يمثل لهذه الذات منطقة طرد علاقتها به تقوم على الانفصال ، وعلى هذه النوعية من الأمكنة تتبدى شخصية المعارض في تجلياتها المختلفة ، وقد جاءت هذه العلاقة الالتصاقية بين المعارض والمكان مؤسسةً على معارض معنوي ذي طبيعة أنثوية يجسده لغةً تركيب وصفي (رائحة كريهة) ينبعث من فضاء مكانى مؤنث اسمه (الخنفساء) ، كانت علاقة الذات به-بدايةً- تقوم على عدم العلم (الشخصية غياب) ؛ وهو ما كان منطلقًا لأن تقيم علاقة للرغبة تتأسس على المعرفة (الشخصية حضور) ، فكانت النتيجة (نتنت) .

إن السياق المفسر يقدم عبر منطوق الراوي متواليةً دراميةً تتشكل من وظائف ثلاثة كل منها يشكل بناء حكائيًا خاصًا ، يمكن أن يطلق عليها متوالية (الإقدام) فالذات في رحلتها تبحث عن الأعوان الذين لايتم معرفتهم إلا بفعل المعيشرة الذي عبر عنه الفن بالوظيفة (مس) ، لكن الذات تجد نفسها مصطدمة بشخصيات لا ترغب لقاءها تنتمي إلى جانب اللاإرادة في هذه الرحلة ، كما هو الحال بالنسبة لهذا المؤنث السلبي الذي أدى الاتصال به إلى الخاتمة (نتنت) ؛ إذ جاء التشكيل الدرامي له مفيدًا من طبيعته على المستوى الواقعي ، الأمر الذي يفتح فضاء الدلالة الخاص به فنًا على معانٍ عدة :

- هذه الأنثى قد تكون إشارة إلى كل فعل دَنِيّ من شأن وقوع الذات فيه

---

(١) «بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ» سيزا قاسم ، أهمية المكان في البناء الروائى ، من ص٧٤ إلى ص٨٠ ، طبعة ١٩٨٤م ، سلسلة «دراسات أدبية» ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

أن يشينها (القرينة ذليلة) .

- رمز للشخصية التي يعني الاقتراب منها تحويل اتجاه الذات في الحياة من اتجاه إلى أعلى (سمو المكانة) إلى اتجاه إلى أسفل (انحطاط المنزلة) .
- يعبر هذا المؤنث عن مراحل ضعف تمر بها حضارات الإنسان ويقوم التاريخ برصدها ؛ ومن ثم فإن عدم تجنب الأسباب المؤدية إليها يعني مواجهة المصير نفسه .

إن صوت الراوي الناطق يحمل في مضمونه التحذير والإغراء في الوقت نفسه ، فهو يحمل دعوة للابتعاد عن هذا المعارض وفي الوقت ذاته يحث فضاء التداول على السير في اتجاه نقيضه ؛ فالخنفساء ورائحتها إشارة إلى جانبمأساوى في تجربة الذات قد مرت به ؛ ومن ثم فإن دعوتها تحيل إلى شخصية مجرب قرأ بعين المعتبر مفردات تجربته جاعلاً منها ومن ذاته التي عايشتها نموذجًا للمساعد الذي يأخذ بيد القاريء بعيدًا عنها . وفي طريق الهروب يظهر الوجه الثاني له ألا وهو (المغري) الذي يبحث مع الذات عن الطرف الآخر الذي به تكتمل الثنائية ويعود للسياق اتزانه ، فالفعل (نتنت) فعل (سالب) ؛ ومن ثم فلابد من النقيض المقابل الذي يزيل مظاهر هذا الاختلال ألا وهو الفعل (عطرت) .

إذًا يمكن القول–أيضًا– إن شخصية (الخنفساء) وفعلها المصاحب لها (نتنت) يؤديان دور المعارض ، لكنها في الوقت نفسه –أي الخنفساء– تشغل حيزًا في فضاء (المساعد) عندما تدفع الذات للهروب (البحث) عن تشكيل حياة مقابلة –الفعل عطرت– والسعي إلى مقاربة بعض مفردات الحلم الكامن بالواقع .

كما وظف الراوي هذا الوجه الإغرائي في إيصال دعوة ذات قيمة إلى فضاء التداول تحثه فيها على توحيد الباطن مع الظاهر في بنائه الشخصي ؛ فلا تبدو البنية الظاهرة مزخرفةً بطريقة تنسجم ومتطلبات السياق المحيط ، بينما تخفي البنية العميقة نقيضها ، هذا يعني –وفق مسمى السياق الثقافي العربي–

حضورًا لشخصية خطرها أشد تأثيرًا من خطر المعارض الصريح المعلوم ألا وهي شخصية (المنافق) ، إن عالم الفن عبر هذه الرسالة الجمالية يوجه دعوة إلى توحيد الباطن مع الصورة التي تبدو جميلة ظاهرًا ، وفي الوقت ذاته يقدم رؤيته للإصلاح على مستوى الجماعة الذي يجب أن يكون موجهًا إلى جواهر الأشياء (أعماقها) بدايةً ، وكأن العطر المرجو للحياة ، هذه المرأة المبتغاة لا يتأتي إلا بتشكيل المشهد الحيوى ظاهرًا وباطنًا بصورة تقارب مرتبة المثالية ؛ وهو ما يشير إلى الدور المؤثر لحاسة الشم الذي اعتمدت عليه الذات العربية التراثية -عبر مجمع الأمثال- في التعبير عن رؤيتها للمعارض الطارد ، وتبدو فيه هذه الذاتمتأثرةً بالنسقالثقافي الذي تمثله ؛ إذ تتناص بنية المثل مع فضاء السنة النبوية الشريفة التي عبرت بصوت النبى ﷺ عن الأثر الذي يتركه كلٌ من المساعد والمعارض في السياق المحيط من خلال الخطاب الآتي : «إنما مثل الجليس الصالح وجليس السوء كحامل المسك ونافخ الكير ، فحامل المسك إما أن يحذيك وإما أن تبتاع منه وإما أن تجد منه ريحًا طيبة ، ونافخ الكير إما أن يحرق ثيابك وإما أن تجد منه ريحًا منتنة»[١] .

إذًا فإن الثنائية (عطرت ونتنت) أو (الجليس الصالح والجليس السوء) تحيل في واقع الجماعة الإنسانية- بصفة عامة- إلى ثنائية (السلب والإيجاب) التي تعني مجموعة من (الأدوار) تترك أثرها في تجربة الذات وفي تشكيلها فإما أن تكون مأساوية بالنظر إلى قدرة المعارض في مرحلة ما على إعاقة الذات عن الحركة الإيجابية وصولاً إلى الغاية ، وإما أن تكون غير ذلك بالنظر إلى تضافر جهودها مع جهود المساعد في إدراك جانب من حلمها ، وقد جاءت الرؤية العربية لهذا الواقع معتمدةً على طريقة خاصة في التعامل مع العالم ألا وهي الشم ، وهي رسالة يتوجه بها النسق الثقافي العربي عبر هذا الخطاب الفني

---

(١) «صحيح مسلم» مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيرى) ، كتاب : البر والصلة ، حديث ٢٦٢٨ ، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م ، دار الحديث ، القاهرة .

مفادها أن منطقة الاستيعاب داخل الكيان الإنساني التي يشترك في تكوينها العقل والقلب هي بمثابة مصب (التقاء) تتقاطع عنده روافد عدة تبدأ من العالم ، هذه الروافد هي : السمع ، البصر ، الشم ، اللمس ، التذوق ، ثم تقوم هذه المنطقة (المصب) بعد ذلك بتحويل ما يصل إليها إلى مركبات أخرى (وجهة نظر/ موقف) تتوسل في حضورها داخل العالم من جديد بأشكال مختلفة لغوية وغير لغوية .

بناءً على ما سبق يمكن استخلاص الآتي :

- بنية المثل وسياقه المفسر يحيلان إلى شخصية الراوي في إطار العلاقة القائمة بين (الراوي والخطاب) ، وهذه العلاقة تعد نتيجة لأخرى سابقة عليها تجمع بين الذات والعالم من خلال تجربتها فيه أو ما يمكن تسميته بـ(الذات والحكاية) .
- الشم أحد الروافد التي تربط الذات الإنسانية بالعالم (المعرفة عن طريق الشم) .
- هذه الحاسة تمنح مفردات العالم هويتها في إطار ثنائية (السلب والإيجاب) ؛ فإيجابية الأشياء وسلبيتها يمكن مرادفتها -وفق منظور رؤية العربي في الفن- بالفعلين : (عطَّرت) و(نتنت) .
- هناك أشياء داخل العالم بلا هوية ؛ إذًا فهي بلا رائحة .
- أفعال الذات الإنسانية هي التي تمنحها هويتها في سياق الحياة ، أي حضورها على مستوى القرينة (الصفة) ؛ فإما أن تكون (عطرة) وإما أن تكون (منتنة) ؛ ومن ثم تصبح قدوةً إما للاتباع وإما للمخالفة .
- العلاقة بين الراوي والخطاب -في مجمع الأمثال- تضفي على الرؤية العربية للحياة طابعًا مجازيًا مميزًا .
- الوظيفة المؤثرة لحاسة الشم داخل السياق المفسر تطرح ما يمكن تسميته بـ(قضية أنسنة الحواس) عندما تصبح الحاسة داخل عالم الفن معادلاً

للذات الإنسانية في الواقع تتفاعل مع العالم من منطلق القبول أوالرفض بناءً على شكل العلاقة التي تجمع بينهما ؛ عندئذٍ يستحيل الإنسان في سياق الحياة إلى عددٍ من الشخصيات في عالم الفن بفضل الوسائط التي يمتلكها وتمثل حلقة وصلٍ بينه وبين الواقع المحيط ؛ فكل وسيط بما يترتب على دوره من نتائج يمكن النظر إليه على أنه شخصية تؤدي دور البطولة في إطار بناءٍ حكائى خاص .

من الشاهدين السابقين يتضح أن نموذج المعارض الذي تلتقي به الذات في رحلتها داخل العالم يؤثر سلبًا في علاقتها به ؛ ومن ثم فإنه في إطار ثنائية (السبب والنتيجة) يتبين أن المعارض يعد -إلى حد كبير- سببًا في منجزات وظيفية معينة تقوم بها الذات تبعًا لوجوده ، لكن وجهة النظر هذه ليست وحدها الكائنة في الواقع ؛ فإلى جوارها تأتي وجهة نظر مغايرة تنظر إلى الذات في علاقتها بالموضوع بوصفها سببًا قد يسهم -بشكل كبير- في تكوين نموذج معارض ، أي أنه في ظل هذه الثنائية يصبح فعل الذات سببًا يتولد عنه المعارض ، ولقد حرص الوعي الجمعي العربي-عبر مجمع الأمثال- على أن يقدم الوجهتين معًا من خلال سعيه إلى إقامة منظور متوازنٍ لا مكان فيه للنزعة الأحادية في التفكير .

وفي الشاهد الآتي يقدم راوي الميداني مثالاً على النتيجة السلبية (المعارض) التي قد تفضى إليها أفعال الذات (السبب) .

ج- المعارض المُنْتَج:

«إنَّما نعطي الذي أُعطِيْنا

أصله كما رواه ابن الأعرابي قال : كان عندنا رجل منتاث ولدت له امرأته جارية فصبر ، ثم ولدت له جارية فصبر ، ثم ولدت له جارية فهجرها وتحول عنها إلى بيت قريب منها ، فلما رأت ذلك أنشأت تقول :

مـــا لأبي الذّلفـــاء لا يأتيْنا
وَهْو في البـــيتِ الذي يليْنا
يغــضبُ إنْ لم نلد البَنينا
وإنّمــا نُعطى الذي أُعطينا»(١)

في النسق الدرامي تتشكل علاقة للرغبة قوامها .

- ذات : الرجل (الزوج) .
- موضوع : الأطفال الذكور .

وتنسجم هذه العلاقة مع طبيعة الرجل العربي النزاعة إلى الذكور من الذرية دون الإناث ، من هنا فإن شخصية المرأة (الزوجة) بالنسبة له إما أن تكون في فضاء المساعد إذا توافق إنجابها مع ما يريد ، وإما أن تكون في فضاء المعارض إذا تعارضت ولادتها مع منطقة الحلم في الذهنية المهيمنة عليه ، والفن عبر المروى المثلي يتقاطع مع نسق ثقافي يميز البيئة الاجتماعية العربية -إلى حد كبير- ويعلل هذه العلاقة المتوترة التي نشأت بين الذات (الزوج) وبعض مفردات السياق المحيط التي تتمثل في المرأة والأولاد البنات ؛ إذ يصبح هذا السياق وفق منظور رؤيته معاكسًا يحول دون أن يدرك غايته .

يؤكد هذا الموقف الدرامي على التقاطع القائم بين المرأة والحياة في منطقة دلالية واحدة هي منطقة المنح ؛ فالحياة تعطي وفق ما يُنجز داخلها من أفعال ، والمرأة -أيضًا- على مستوى فعل الإنجاب تعطي بناءً على فعل الذات الذكورية معها ؛ ومن ثم يصبح المُعطى (المفعول به) ثمرةً لما تقدمه الذات الفاعلة ، هذا المعنى هو الذي حاولت الذات الأنوثية بصوتها إيصاله إلى فضاء التلقي المحدود (الرجل/ الزوج) ومن ورائه فضاء التداول الإنساني بصفة عامة بفضل الراوي

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٨٩ ، ٩٠ .

الناقل الذي أحال هذا الصوت الفردي إلى مستهلك جمعي يعبر-إلى حد كبير- عن أمرين :

- منطقة اللاإرادة في حياة العنصر البشري .
- الذات التي قد تتحول بوعي منها أو بغير وعي إلى معارض يقف حائلا دون أن تدرك غايتها بسبب ما تؤديه من أفعال ، ولكي تتفادى الذات هذا الدور عليها أن تقرأ بعين المعتبر ما يبثه لها هذا المانح الكبير (الحياة) من رسائل .

ويعكس هذان الأمران جانبًا من المسلمات التي تأخذ حيزًا لها داخل فضاء الحياة وإذا ما أراد الكائن البشري معرفتها عليه أن يستمع إلى هذا الصوت داخل الإبداع القصصي الجمعي الذي أحال هذا المانح إلى امرأة ، فكان حديثه عن الخبر اليقين في (عند جهينة الخبر اليقين)[1] ، إن هذه المرأة (جهينة) تعد بمثابة المعادل الفني للحياة من جانب ، وللمسلمات المميزة لها (الخبر اليقين) من جانب آخر ، وكأن حضور المعارض بصفة عامة-سببًا كان أم نتيجة- يعد جزءاً من طبيعتها التي على الكائن الإنساني أن يعيها جيدًا .

ولما كانت هوية هذا المانح ترتبط بما يمارس داخل فضائه من أفعال ، فقد حرص الوعي الجمعي العربي على أن يقدم- أيضًا- قراءته الجمالية لهذا الحال بقوله (كل إناء يرشح بما فيه)[2] ؛ ومن ثم فإن المرأة العربية عندما قدمت رؤيتها الجمالية لهذا الواقع الإنساني بقولها «إنما نعطى الذي أعطينا» لم تكن تنفي عن نفسها صفة المعارض فحسب ، بل كانت تدين نسقًا ثقافيا قائما ينظر إلى المرأة -مستعينًا بمنظور فوقي (استعلائي)- بوصفها كيانًا غير جدير بالإسهام في تحويل بعض مفردات الحلم الذكوري إلى واقع ملموس ، ويبدو أن هذه الإدانة لاقت من يؤيدها ويسعى لنقلها إلى أكبر مساحة ممكنة في فضاء الاستقبال

---

(١) السابق ، من ص٦٢٣ إلى ص٦٢٥ .

(٢) السابق ، الجزء الثاني ، ص١٤٢ .

فكان راوي الميداني الذي حاول أن ينفي عن شخصية المرأة قرينة (المعارض المحض) ؛ فهي ليست شرًا كما يراها الرجل ، بل هي مثله -بحكم الطابع الإنساني الذي يجمعهما معًا- تتنوع بها الأدوار في ظل ثنائية (الإيجاب والسلب) بين مساعد أحيانًا ومعارض أحيانًا أخرى ، وقد جاء الاستخدام الشعري من قبل المرأة ليؤكد -بطريق غير مباشر- على هذه الحتمية ؛ فتوظيفها للغة في مستواها الأعلى (المستوى الشعري) يعني أنها قادرة تمامًا مثل الرجل على الإسهام في إثراء البناء الحضاري الذي تحيا فيه إلى جانبه ، هذا البناء الذي يُنظر إليه على أنه (حضارة الكلمة) ؛ لذا كان رد الفعل الجمالي من قبل الذات الأنثوية بمثابة محاولة لإعادة صياغة منظور متطور مغاير للرؤية داخل السياق يعيد للحياة الذكورية بهجتها بميلاد الأنثى بعد أن كانت تغيب بمجيئها ، ويحول النظر إلى هذا المولود النسائي بوصفه معارضًا إلى أدوات مساعدة يمكن الإفادة منها بجانب المذكر في إدراك الغايات ، عندئذ يصبح المعارض الحقيقي من داخل الذات نفسها -بنيتها الذهنية- وليس من خارجها ، إنه يتمثل في هذه الرؤية الثابتة (الجامدة) التي تنظر إلى شخصية المساعد -بصفة عامة- وفق هيئة واحدة يظهر بها فإذا ما تغيرت يصير الهروب (الانسحاب) هو الفعلالذي تراه الذات متاحًا أمامها عندما ترغب في أنتحقق لنفسها استقرارًا على المستوى الذهني والعاطفي ، هذا المعنى عبر عنه الوعي الجمعي العربي من خلال تركيز الراوي على الأنساق الدرامية لشخصية الرجل (الزوج) : (فهجرها وتحول عنها إلى بيت قريب منها) ، إن أشباه هذه المواقف غالبًا ما تنتج بفعل رؤية أحادية للعالم تتنافى ومنطق التغير المصاحب له .

إذا فإن الرؤية العربية للحياة -بالنظر إلى فضاء الدلالة الخاص بهذا النسق الدرامي- تؤكد على أهمية البعد التعددى (المرن) في التفكير ؛ فما يبدو مساعدًا في إطار لحظة تاريخية بعينها قد لا يكون بالضرورة محتفظًا بالميزة نفسها في ظل سياق آخر ولحظة زمنية مغايرة ، فمن الضروري أن تراعي القراءة الخاصة بمفردات السياق الإطار الزمني المعيش والمعطيات التي تفرض نفسها عليه .

بناءً على ما سبق يتبين أن شخصية المعارض التي عانى الرجل من آثارها على المستوى الوجداني هي هذا المؤنث الكامن في وعائه الإدراكي وتعكسه هذه الرؤية الأحادية التي وفدت إليه في شكل إرثٍ فكري من فضاء الزمن الماضي حيث كان لها هيمنتها على واقع اجتماعي عاشه الآباء والأجداد ؛ ومن ثم كان وضع حد لها أمرًا يفرض نفسه على اهتمامات المثقف ؛ فجاء الميداني عبر منجزه الفني ليرفضها ، وفي رفضه لها[1] يظهر البديل المغاير الذي يشغل الطرف الآخر من الثنائية ألا وهو الرؤية التعددية المرنة في التعامل مع العالم[2] ؛ فإذا كان سياق الحياة الفردي والجمعي يختل إذا هيمنت عليه نظرة

---

(١) أوضح سعيد يقطين في كتابه «انفتاح النص الروائي» أن النص يُكتب في : (زمن تاريخي ويتحدد هنا الزمن أولاً بسياق اجتماعي وثقافي محددين ولا يمكن لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجًا عن هذا السياق الذي يتفاعل معه إيجابيًا أو سلبيًا ، قبولاً أو رفضًا ، وهذه البنيات المنتج في زمنيتها التاريخية هذا النص تتجلى ضمنيًا أو مباشرةً في النص ذاته ؛ لذا يجب أن نقرأها من داخل النص ، فالنص يُنتج في إطار هذه البنيات ويتفاعل معها ، ولكنه في الآن ذاته يتعالى عليها) .

- انظر : «انفتاح النص الروائي» سعيد يقطين ، ص٣٤ ، الطبعة الأولى ١٩٨٩م ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .

(٢) يقترب هذا التصور من مفهوم التعددية (Polyphonic) المماثل لمفهوم الحوارية الذي ألح عليه باختين في دراسته عن الخطاب الروائي . . كما أشار إليه عالم الظاهراتية رومان إنجاردن ، فالعمل الحكائي بوصفه مرتبطًا بشكل أو بآخر بسياق الواقع لا يمكن أن يقتصر على صوت واحد أو رؤية واحدة هي التي لها الحضور ، بل لابد أن يأتي مزيجًا مكونًا من عدة أصوات= تتميز بطابع التغاير فيما بينها على مستوى الأسلوب والرؤية ؛ فالحياة ليست وجهة نظر واحدة والفن - أيضًا- كذلك .

انظر :

- «الخطاب الروائي» ميخائيل باختين ، ترجمة محمد برادة ، ص٢٠ ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة

- «المصطلحات الأدبية الحديثة» محمد عناني ، ص٧٤ .

أحادية ثابتة فإن اتزانه يعود بحضور مقابلها في إطار ثنائية (الرؤية الجامدة (الثابتة) والرؤية المتغيرة) كما يظهر من خلال الرؤية العربية التراثية في هذا الشاهد .

ويظل لهذا الصوت الجمعي (ضمير المتكلمين/ نحن) حضوره المتواصل في واقع الجماعة الإنسانية ؛ بوصفه انعكاسًا رمزيًا للهوية التي يكتسبها الواهب المسمى حياة بفضل ما يغادره فيه الفاعل الإنساني من أثر بمكونيه : المذكر والمؤنث .

وقد ترتدى شخصية المعارض ثوبًا أسطوريا على مستوى الفن ، لكن غايته الوظيفية تقارب سياق الواقع ، وهذا يعني أن الذات العربية التراثية في رؤيتها للحياة تراعي البعد الأسطوري في الفكر والإدراك الذي غادرت الجماعة الإنسانية مرحلته منذ زمن بعيد ، لكن على ما يبدو فإن آثارًا له ما تزال باقية تفرض نفسها بدرجة أو بأخرى على المشهد الإنساني ؛ الأمر الذي يؤثر بالسلب في حركة بعض أفراده داخل فضاء الزمن ، يبدو ذلك من خلال الشاهد الآتي :

د- نموذج المعارض الأسطوري:

«طارت بهم العنقاء

سميت عنقاء ؛ لأنه كان في عنقها بياض ويقال : لطول في عنقها ، كان لأهل الرس نبي يقال له : حنظلة بن صفوان وكان بأرضهم جبل يقال له دمخ مصعده في السماء ميل ، وكانت تنتابه طائرة كأعظم ما يكون لها عنق طويل من أحسن الطير فيها من كل لون ، فكانت تطير على ذلك الجبل تنقض على الطير فتأكله ، فجاعت ذات يوم وأعوزت الطير فانقضت على صبي فذهبت به ، فسميت عنقاء مُغرِب ، ثم أنها انقضت على جارية فضمتها إلى جناحين لها صغيرين ثم طارت بها ، فشكوا ذلك إلى نبيهم ، فقال : اللهم خذها واقطع نسلها وسلط عليها آفة ، فأصابتها صاعقة فاحترقت»[1] .

---

(١) «مجمع الأمثال» الميداني ، الجزء الأول ، ص٥٩٤ .

يعد صوت الراوي في هذا التشكيل المثلي بمثابة فضاء تلتقي عنده أصواتٌ عدة لكلٍّ مرجعيته الحضارية الخاصة ، والفضل في هذا الالتقاء يعود إلى الدال (عنقاء)[1] الذي يشكل مرتكزًا أنثويًا وظفه الراوي في تقديم رؤية الوعي الجمعي العربي لهذا المعارض ، الذي يعني وجوده أن هناك عالمًا خرافيًا سيتم دخوله من قبل المتلقي ؛ ومن ثم يتجاوز الفعل (طار) هذه الجماعة المعبر عنها بالضمير في التركيب (بهم) وصولاً إلى فضاء الاستقبال في محاولة من جانب الراوي تجاوز حدود النصية إلى مساحة أكبر خارجها .

وبداخل النسق الدرامي المفسر يظل لصوت الراوي حضوره ؛ لأن عليه أن يكون حلقة ربط مفصلية تتوسط عالم المتلقي ، وهذه المنطقة الأسطورية التي يهيمن عليها جانب الوهم ، وقد استهل الراوي نشاطه بتقديم هذا الكائن الخرافي من خلال الإشارة إلى سر التسمية (عنقاء) ، وكأن المخيلة العربية التي تأثرت بذاك الوافد الأسطوري القادم إليها من حضارات أخرى رأت أن تعطيه بصمة تميزها ؛ لتضيف مثل غيرها إلى البناء الخيالى الإنساني القائم على تصور ما ليس في الواقع حقيقةً ؛ ومن ثم يدخل طائر (الفينكس) إلى البيئة الثقافية العربية في ثياب دال يعرف به هو (العنقاء) ؛ وهو ما يفسر هذه الوقفة الوصفية التي عمد إليها الراوي بدايةً قبل أن يتحرك داخل الحدث[2] .

---

(١) العنقاء طائر أسطوري أطلق عليه اليونان القدماء تسمية (الفينكس/ Phoenix) ، كما أن له حضورًا في علم الأساطير المصري ، وقد ارتبط هذا الطائر بحضارات عدة قديمة منها الحضارة المصرية التي ارتبطت بفكرة (الأبدية) ، فجاء حول هذا الطائر نسيجٌ حكائي ذو مرجعية خرافية ، مضمونه أنه عاش خمسمائة سنة وفي نهاية دورة حياته بينما كان يحتضر بني له عشًا على نار ، فأتلفه اللهب وبعد موته وُلد طائر آخر من فصيلته ، وهناك آراء ترى أن مرجعية هذه الأسطورة مدينة يونانية أخذ عنها المصريون هذه الأسطورة ، أو مدينة فينيقية قديمة ؛ إذ كانت هناك صلات وثيقة بين الحضارتين .

– انظر : طائر العنقاء : www.wikipedia.org(Phoenix).

(٢) «خطاب الحكاية» جيرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم وآخرين ، ص١١٢-١١٣ .

وبداخل هذه البيئة قام الوعي الجمعي العربي-عبر مجمع الأمثال- بتشكيل هذا المؤنث الأسطوري في إطار بنية فنية تعتمد على التداخل بين الوهم والتاريخ يقوم حدثها على شخصيات محورية ثلاثة :

- الأولى : ذات طبيعة جمعية (أهل الرس) .
- الثانية : ذات طبيعة فردية ولها مرجعيتها التاريخية (حنظلة بن صفوان) .
- الثالثة : أسطورية (العنقاء) .

تدخل هذه الشخصيات في صراع أطرافه : أهل الرس وحنظلة بن صفوان في جانب ، وهذه الأنثى المعارض (العنقاء) في جانب آخر .

إن الجماعة جعلت من استقرارها وتماسكها موضوعًا لها بغرض الحفاظ على الوجود ، لكن هذا الموضوع قد يمر بمراحل أزمة تختبر خلالها الذات قدرتها على المواجهة ، وقد ظهرت الأزمة مع الشخصية المعارضة (العنقاء) التي كان الطعام موضوعًا لها لأجل الحياة وقد وجدت ضالتها خارج الفضاء الذي تنتمي إليه ، يشير إلى ذلك المتوالية الوظيفية (فجاعت ذات يوم وأعوزت الطير ، فانقضت على صبى فذهبت به ، ثم أنها انقضت على جارية فضمتها) .

إذًا لقد وجدت هذه الذات الأنثوية غايتها عند الجماعة الإنسانية (أهل الرس) التي تحولت إلى موقع الضحية من خلال بعض أفرادها (الصبى والجارية) ، وهو ما يطرح تساؤلاً مفاده : ما المنطق الذي يحكم عملية الاختيار من جانب هذا المعارض المؤنث؟ إذ من الواضح أن السلوك الوظيفي له يتأسس على وعي بالأهداف التي يتم انتقاؤها ، فالصبي والجارية يمثلان نقطة ضعف في جسد هذه الذات الجمعية ؛ وهو ما يعني في إطار ثنائية (القوة والضعف) أن فضاء المعارض يضم مواطن ضعف الذات التي قد تكون عائقًا يحول دون استمرار سيرها باتجاه المستقبل ، كما أن الشخصيتين : (الصبي) و(الجارية) يشكلان معًا معادلاً فنيًا لما يمكن تسميته بالرصيد (المخزون) على المستوى الواقعي الذي يجب على الفرد والجماعة تكوينه

لأجل الاعتماد عليه عند الحاجة مستقبلاً .

ويتنوع هذا الرصيد في مظهره بين المادي والمعنوي ، أي بين ما يندرج في إطار الجسد الملموس وما يندرج في إطار الفكري المجرد (العلم/ الثقافة) ، كما أن كلتا الشخصيتين تمثل بالنسبة للجماعة الإنسانية -بصفة عامة- المستقبل الذي لم يأت بعد ، الحلم المرجو أن يصبح حقيقةً ؛ فالصبي سيكون رجلاً يومًا ما يحمل أمانةً والتزامًا يحتم عليه توظيف ما لديه في خدمة ذاته وفضائه الجمعي ، والجارية مستقبلاً هي المرأة : الزوجة والأم ، التي يُرجى منها أن تمارس أدوارًا من شأنها أن تضيف إلى رصيد الجماعة .

إن هذه الرغبة الوجودية التي تجسدها فنًا الشخصية الجمعية (أهل الرس) غالبًا ما تقابل بمعوقات (شخصية المعارض) تؤثر في توجهها ، وقد جاء هذا المعارض على المستوى الفني من النوع الأسطوري ؛ وهو ما يفتح فضاء الدلالة على حكم مفاده : تعلق العنصر الإنساني -فردًا كان أم جماعة- بمنطق تهيمن عليه أوهام وخرافات يعني أن مسيرة الزمن تعود به كليةً إلى مرحلة طفولية من المفترض أن الأسرة البشرية قد تجاوزتها ، وتؤثر هذه العودة حتمًا بالسلب في حضوره داخل الزمن الحاضر (المضارع) ، هذا التأثير يعني -إلى حد كبير- أنه لا مستقبل له .

إذًا فإن شخصية المعارض (العنقاء) وسلوكها الدرامي يمثلان رؤية الفن لهذا المنطق الذي إن أصبح له صوتٌ مؤثرٌ داخل أي وسط إنساني فسيكون المصير إثباتًا لماضٍ تم تجاوزه ونفيًا لحاضر على الجماعة أن تحياه بوعي .

ويكشف هذا الحكم سر تركيز هذا النموذج الشرير على المستوى الفني على أجزاء بعينها في جسد الجماعة ، كما يعلل لماذا تشغل المرأة (الجارية) هذا الموقع الثانوي داخل البناء السردي المفسر؟ إنها تشكل بالنسبة لجماعتها قوة احتياط سيتم الإفادة منها مستقبلا ، يبرهن على هذه الرؤية أن حضور المرأة لا يعدو أن يكون لغويًا فقط ، يبدو هذا من خلال القرينة التي تشير إلى هيئتها على المستوى العمري والاجتماعي (جارية) ؛ إنها بمثابة بذرة تؤسس لكيان إنساني

سيكتمل نضجه فيما بعد وسيقوم بأداء أدوار مؤثرة، لكن في إطار زمني آتٍ (المستقبل).

إذًا فإن هذا المؤنث (العنقاء) يمثل على المستوى الفني الوجه الأسطوري لسلوك وظيفي يرفضه المثقف العربي داخل سياق الحياة، وقد تداخل هذا الوجه في الفن مع شخصية لها مرجعيتها التاريخية (أهل الرس)[١] وكانت الحصيلة هذا التشكيل الحكائي الجامع بين الأسطورة والتاريخ في مزيج واحد[٢] ويعكس صراعًا بين بقايا مرحلة مضت وواقع حاضر مطلوب منْ أهله أنْ يوجهوا اهتمامهم تجاه توظيفه للانطلاق إلى المستقبل، هذه هي الرؤية العربية التراثية التي تكمن خلف هذا الصراع الدرامي في مجمع الأمثال الذي لابد أن تأتي نهايته في صالحها، فكانت دعوة الشخصية (حنظلة بن صفوان) ذات المكانة الرفيعة بين جماعتها انعكاسًا فنيًا لواقع يحرص الوعي الجمعي العربي أن يكون له مكانٌ داخل سياق الحياة؛ فالوهم الذي يتجسد في المؤنث (العنقاء) يمثل قوةً

(١) في القرآن الكريم آيات عدة تشير إلى هذه الأمة منها قوله تعالى: ﴿وعادًا وثمودًا وأصحابَ الرَّس وقرونًا بين ذلك كثيرا﴾، سورة الفرقان، الآية: ٣٨.

(٢) يعد هذا المروى المثلى –إلى حد كبير– إرهاصًا لاتجاه أدبي ظهر حديثًا في أمريكا اللاتينية أطلق عليه: الواقعية السحرية، يلخص مفرداتها كتاب (مائة عام من العزلة) للأديب جابرييل جارسيا ماركيز، وقراءته تكشف عن مفهوم الواقعية السحرية الذي يجمع بين الواقع الفعلي وتصورات المجتمع عن ذاته وبخاصة التصورات التي تقوم على الأوهام والغرائب، ومن الواضح أن هذه حالة تنتشر في المجتمعات التي تجمع بين المظاهر الحداثية المادية والاقتصادية وبجانبها توجد بقايا من ثقافات بدائية، ويتجاور النموذجات حيث يشكلان صورة للواقع الاجتماعي الذي به يتأثر الفن وينطلق من خلاله.

– انظر: «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي» صلاح فضل، الفصل الخاص بأمريكا اللاتينية والواقعية السحرية، من ص٢٨٩ إلى ص٣١٥، الطبعة الثانية ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م، مؤسسة المختار، القاهرة.

شريرة أمام السلوكيات الإنسانية الواعية المبنية على تصورات منطقية معدة لخدمة الجماعة ، وكأن هذا الفعل الدرامي (الطيران) يعني تغييب العقل ومقومات الإدراك الواقعية لصالح السير خلف خرافات قد تؤدي إلى خروج الجماعة بأكملها من الركب السائر في حركة الزمن ؛ فالعنقاء قد أخذت اثنين من أفراد الجماعة هما (الصبي والجارية) في حين أن بنية المثل قد تجاوزت بهذا الفعل (الطيران) فضاء المثنى إلى فضاء الجمع يعبر عن ذلك الضمير (هم) في التركيب (بهم) ؛ ومن ثم فإن تشكيل المثل يوضح أن هذه الذات الأنثوية الخرافية قد أخذت الجماعة كلها إلى عالمها «طارت بهم العنقاء» والتغييب يقوم بدايةً على عملية استقطاب ، ثم بعد ذلك قد يؤدي الأمر إلى سقوط كل أفراد الجماعة ؛ لذا فإن صوت الذات العربية جاء ليحذر من هذه البداية تجنبًا للتبعات التي قد تترتب عليها .

إذًا فإن أية أمة في صراعها الوجودي من أجل البقاء وفي سعيها الحثيث نحو المستقبل عليها أن تخفف من هيمنة منطقة الخرافات والأوهام على طريقة تعاملها مع العالم وعلى قراءتها للمرحلة التي تمر بها ، ثم بعد ذلك تشرع في التعامل الواعي المعتمد على العقل والمتوسل بمفردات منطقية واقعية لا تخلو من عامل إبداع بهدف نيل مكان معترف به على خريطة المجتمع الإنساني ؛ ومن ثم فإن تقاطع الوظيفة (دعاء) للفاعل (حنظلة بن صفوان) مع النهاية التي آل إليها هذا المؤنث (العنقاء) في حكايته الأسطورية -أي العنقاء- يؤكد على فعل التجنب (الابتعاد) الذي يجب على الذات أن تؤديه إزاء منطقة الشر الكائنة داخل العالم وإلا سيكون المصير (نتنت) كمال يقول المثل العربي : (الخنفساء إذا مُست نتنت) .

فالعنقاء التي تتخلص منها الجماعة بدعوة نبيها الصالح هي أحد الرموز المتصلة بالمرحلة الأسطورية في التفكير وقد بعث الله سبحانه وتعالى للبشر الرسل لكي يتخلصوا من هذه الأوهام الأسطورية المرتبطة بالوعي الجمعي ، وحينما تصبح العلاقة بين الناس على الأرض والخالق في السماء سوية فإن قوة

الإيمان تقوم بتخليص الوعي الجمعي من علامات الخوف التي يُضَحِّي في سبيلها بالنفس بدافع الإرضاء ، كما هو الحال في ظاهرة عروس النيل المصرية ، أو تذهب هذه النفس ضحية المخاوف دون أن يتمكن المجتمع من إنقاذها ، كما هو الحال مع المرأة (الجارية) في هذا الشاهد حتى يأتي الإيمان الصادق الذي يطهر الوعي الجمعي من مخاوفه وسذاجته وتثق الذات بالعناية الإلهية التي تحقق الخير في الوجود وتنزع من السياق الاجتماعي علامات السلب الشريرة إذا أخلص هذا السياق قلبه وضميره .

وما تم عرضه من شواهد يمثل بعض ما تطرحه الرؤية العربية للعالم من نماذج تنتمي إلى فضاء المعارض جاء المؤنث منطلقًا لها ، وقد وضح أن هذا النمط من الشخصيات يعكس علاقة متوترة بين الذات والعالم بسبب منظومات الصراع التي تنشأ بفعل ما ينجزه من وظائف ، كما يتضح أن هذا المعارض الذي قد يفرض نفسه على رحلة الذات الدرامية لا يستقر على حالة واحدة في ضوء ثنائية (السبب والنتيجة) ؛ فقد يكون سببًا يفد إلى فضاء الذات ويؤثر سلبًا في حركتها الوظيفية باتجاه الغاية ، كما قد يكون نتيجةً تسهم أفعال هذه الذات -بدرجة ما- في تشكيله ليصبح مُنتَجًا من منتجاتها ، ويمتد هذا التنوع في الوضعية ليشمل ثنائية أخرى هي ثنائية (الإفراد والتركيب) ؛ إذ قد يأتي مفردًا يحيل إلى شخصية واحدة تمثله ، كما يمكن أن يأتي مركبًا بحيث يصبح بمثابة حقل يضم عددًا من الشخصيات كما هو الحال بالنسبة للنموذج البسوسى ؛ ومن ثم فإن ثنائية (الأحادية والتعدد) -التي يُنظر من خلالها إلى هذا المعارض داخل العالم- تستحيل في عالم الفن المنطلق من اللغة إلى ثنائية (المفرد في مقابل الجملة) ؛ ففي هذا الأخير يمكن القول : إن هناك معارضًا مفردًا على النقيض منه يأتي المعارض الجملة الذي يعني تضافر عدد من الشخصيات (الكلمات) في تشكيله ، وتنسحب هذه الثنائية كذلك على المساعد وبقية العوامل .

أمر آخر يتمثل في الطبيعة النسبية لهذا المعارض بالنظر إلى ثنائية (الذات

والآخر) ؛ فالشخصية التي تبدو للذات في ثياب المعارض قد لا تتفق مع نظرة الآخر المغايرة إليها ؛ ومن ثم فإن منظور الرؤية الخاص بالغير (فرد/جماعة) هو الذي يحدد -بدرجة كبيرة- هوية الـ(أنا) بالنسبة له ؛ فالذات الإنسانية في حقيقتها تحيا بوجهات نظر كثيرة تتشكل حولها ؛ ففي اللحظة الزمنية الواحدة قد تبدو مساعدًا لشخصية ما ومعارضًا لأخرى ، وهي-أي الذات- بحكم تنوع ما تنجزه من أفعال في ضوء ثنائية (السلب والإيجاب) لا تسير في رحلتها داخل الحياة بوجه واحد ؛ فهي في موقف ما المساعد (الطيب) ، وفي موقف آخر تمارس ما يجعلها تنتمي إلى فضاء المعارض (الشرير) ، وبما أن الكائن الإنساني عبارة عن مجموعة من وجهات النظر فهو -أيضًا-عبارة عن عدد من الشخصيات كان نتاجًا لها أسهمت في تشكيله أو كان سببًا في تكوينها في ظل هيمنة ثنائية (التأثير والتأثر) على واقع الجماعة الإنسانية .

ويمكن تلخيص الرؤية السابقة في النتائج الآتية :

- المعارض يتنوع في وضعيته بين السبب والنتيجة .
- المعارض في تشكيله يتنوع بين الإفراد والتركيب .
- المعارض وفق منظور الرؤية نسبي .
- أبرز ما يجمع بين المساعد والمعارض التقاؤهما معًا حول مسلمة واحدة هي التغير التي تنعكس بعض مظاهرها في النتائج السابقة .

تعليق ختامي

في ضوء ما تم عرضه من نماذج تتعلق بشخصيتي المساعد والمعارض يتبين الآتي :

- المعارض يضفي على الحياة طابعها المميز ويعطيها توازنها في إطار ثنائية (الإيجاب والسلب) .
- صوت الحياة الناطق من خلال السياق الثقافي العربي ذو شقين :
  * مغر : يحض على الارتباط بنماذج معينة (قدوة) يراها جديرة بالاتباع .
  * محذِّر : يدعو للابتعاد عن نماذج أخرى بمخالفتها واستحضار نقيضها .
- للحياة وجهان في إطار ثنائية (المساعد والمعارض) وليست وجهًا واحدًا وعلى العين الناظرة مراعاة ذلك .
- ينسجم التشكيل الفني مع السياق الواقعي بالنظر إلى ثنائية (الكامن والكائن) ، أو(الواقع/ الحلم) ، فالمساعد يقارب هذا الجانب المجاوز في الذات الساعي إلى إدراك حياة مثالية لا يجد مكانًا لها-كما يتمنى- في واقعه ، بينما يأتي المعارض معبرًا -بدرجة كبيرة- عن هذا الواقع وطبيعته التي تفرض على الذات دائمًا العمل (النشاط الوظيفي لها) من أجل الابتعاد عنه وإزالة المظاهر السلبية (العراقيل) التي يضعها في طريقها .
- بالنظر إلى الرؤى التحليلية آنفة الذكر يتضح وجود أربعة عناصر مؤثرة في حركة الحياة يركز عليها الفن ويتولى إعادة تقديمها بطريقة جمالية كما هو الحال عند الميداني :
  * الذات : هذا الفاعل الذي يشير إلى الإنسان الجنس .

* الموضوع : الذي يعبر عن العالم بوصفه الهم الأساسي لهذا الفاعل في ضوء علاقة الرغبة التي تجمع بينهما .
* المساعد : يمثل المعين أحد مكونات هذا العالم وترى فيه الذات الصديق السائر معها في رحلتها وصولاً إلى غاية واحدة .
* المعارض : يعبر عن هذا المعيق الذي يدخل في علاقة ضدية مع الذات والمساعد معًا وهو أحد العناصر التي يتشكل منها العالم-أيضًا- وتنظر إليه الذات بصفته عدوًا ينبغي الحذر منه والاحتياط لما يصدر عنه من أفعال .

ويمكن القول : إن هذه العناصر الأربعة في حقيقتها قد خرجت من مصدر واحد اسمه الواهب (الحياة) التي تقاطعت فنًا مع المؤنث بفضل الوعي الجمعي العربي في مرويات الميداني المثلية ؛ وهو ما يدعو إلى إعادة النظر في التصنيف العاملى لدى جريماس الذي يقوم على ستة عوامل يندرج فيها ما أسماه بالمرسل والمرسل إليه ؛ فبالوقوف عند هذين الأخيرين يلاحظ أنهما يشكلان جزءاً من الموضوع المسمى (العالم) ؛ فالذات تتلقى دافعها (المرسل) الذي هو في الحقيقة انعكاسٌ لوعيها من داخل هذا العالم ، كما تتحدد غايتها إلى جانب المستقبل لأثر عملها (المرسل إليه) في ظل معطيات هذا الموضوع التي تفرض نفسها عليها .

إن هذا الكيان الكبير (العالم) حقيقةً هو القائم بعملية تشكيل لوعي الذات ، كما أنه المؤثر في طبيعة الغاية التي تبحث عنها تبعًا لمفردات هذا الوعي ، وبين الاثنين : **الذات والغاية** تمر الذات في رحلتها الوظيفية داخله على صنفين من الشخصيات يلقيان بظلالهما على ما تنجزه من أفعال ، إنهما الأعوان والأشرار .

إذًا فإن التشكيل العاملي سداسي الأبعاد لدى جريماس يمكن النظر إليه من منظور رباعي يقوم على ثنائيتين رئيستين : (الذات والعالم) ، ومن هذه الأولى تنتج الثانية المكونة من (المساعد والمعارض) ؛ بوصف هذا العالم فاعلاً أكبر

تكتسب العناصر الثلاثة الباقية هويتها -إلى حد كبير- من خلاله ؛ فوعي الذات بالفعل الذي تقوم بأدائه وبالغاية التي ترى أنه يتحتم عليها إدراكها ترتبط بهذا العالم ، كما أن كلاً من المساعد والمعارض في حقيقته ذاتٌ لها دافع وغاية يتحددان بناءً على ما يفرضه عليها هذا الفاعل (الموضوع/ العالم) من إملاءات .

تأسيسًا على هذا التصور يصبح التصنيف الرباعي للعوامل المشار إليه البديل المطروح الذي تتقدم به الدراسة في التعامل مع الشخصية من منظور وظيفي ، وذلك بفضل ما تقدمه الرؤية العربية التراثية إلى فضاء التداول الإنساني من نماذج انطلقت من حقل المؤنث وجاءت المرويات المثلية في مجمع الميداني وعاءً فنيًا حاملاً لها .

خاتمة

- تعامل التراث العربي -ومجمع الأمثال نموذجًا- مع شخصية المرأة ينسجم - إلى حد كبير- مع المفهوم الحديث للشخصية .
- المرأة في التراث ليست انعكاسًا للمرأة الإنسان في سياق الواقع فحسب ، بل تأتي في تكوين رمزي تنفتح دلالاته لكي تعبر عن الذات الإنسانية بصفة عامة ,وذلك من خلال الدور الذي تقوم به الذات في منظومة الدراما .
- المرأة مثلها مثل الرجل لا تشغل مكانًا ثابتًا في أية ثنائية تتشكل في إطارها ، إنما هي في حالة تغير دائم نتيجة لتغير المواقع التي يمكن أن يشغلها الدال في الدراما أو المرجع (الإنساني : الاجتماعي) في الواقع .

وهذ الأمر يجعل العلاقة بين الممثل والعوامل الستة في القصة تتسم بالمرونة والتغير ؛ فالمرأة في علاقتها بهذه العوامل تعكس -بدرجة كبيرة- الطبيعة الملازمة للذات الإنسانية على مستوى الواقع ؛ فهي في مسيرتها لا تؤدي دورًا واحدًا أو تتجمد عند وضعية درامية بعينها ، بل تختلف هذه الأدوار وما يترتب عليها من وضعيات تبعًا لطبيعة الموقف الذي توضع فيه وما يفرضه عليها السياق المحيط .

- المنطوق المثلي على مستوى الفاعل الناطق يعكس جمعية في الإنتاج ؛ إذ يشغل موقع المفعول به لثلاثة فواعل : (الأنا) الراوية القائمة بالفعل الكلامي و(الهي) المؤنث و(الهو) المذكر (في السياق الحكائي الدرامي) ، وهذه الفواعل الثلاثة تندرج في النهاية في إطار فاعل أكبر هو المسئول عن إنجاز هذه البنية الجمالية ألا وهو العقل النابع من السياق الكلي وهو يحمل

المكونات المعرفية الخاصة بهذا السياق (الثقافة) .

- بنية المثل أحادية بالنظر إلى المناسبة التي دفعت إلى ظهورها (القص التفسيري) ، لكنها على مستوى التداول تتجلى في أنساق درامية متعددة .
- ثنائية (النموذج والممثل) التي يطرحها المروى المثلي تبعًا لما يقدمه من نماذج يمكن القياس عليها تدخل في علاقة تقوم على الترادف مع كل من ثنائية (الإنسان والحياة) و(الماضي والحاضر) ؛ فالعلاقة بين الإنسان والحياة تجعل منه ممثلاً يستقي من هذا السياق -الذي يعد بالنسبة له النموذج والقدوة- ما يناسب متطلبات الموقف والمرحلة التاريخية التي يمر بها ؛ وهو ما يجعل من هذه العملية مرادفًا للحاضر على المستوى الزمني الذي يتعامل مع سياق الحياة وما به من تراكمات كانت لها فواعلها المنجزة لها في الزمن الماضي .
- تلتقي فكرة النموذج القابل للقياس مع الطبيعة المميزة للمثل عند (المضرب) الذي يعبر عن عملية تقوم على الاستدعاء والمحاكاة .
- الطابع الاتصالي الذي تعبر عنه منظومة التأثير والتأثر يحيل إلى عناصر ثلاثة أساسية ترتبط بمضرب المثل : الذات والواقع والفن ؛ فاستدعاء الذات لبنية المثل (الفن) في موقف بعينه (الواقع) يجعل من هذين العنصرين عاملين لمعمول واحد هو هذه الذات التي تشكل وعيها تبعًا لمفرداتهما ، ثم بعد ذلك تشرع في التحول إلى موقع الفاعل من خلال تحديد ما ستنجزه من أدوار تمثل حُكمًا أو نتيجة لهذا السبب المزيج من الفن والواقع معًا .
- ثنائية (المورد والمضرب) التي تطرحها بنية المثل على فضاء القراءة تؤكد على تصور مفاده أن علاقة الذات الإنسانية بالسياق تأتي من خلال معادلة تفاعلية تجمع بين ما هو فردي وما هو جمعي ؛ فالنسق المحيط بالذات يمثل حصيلة رؤية جمعية تسهم في تكوينها خبرات معرفية وتراكمات من الزمن الماضي -المكون التاريخي للأمة- إلى جانب ممارسات وظيفية تتم في إطار الظرف الزمني الراهن ، وتؤدي هذه الرؤية دورها في إخراج ما يمكن تسميته بالنسق الثقافي الذي تتعامل معه الذات بوصفه سببًا (مؤثر) يجعل -بدرجة

كبيرة- من حركتها امتدادًا (نتيجة/ متأثر) لمعطياته وللمفردات المكونة له ؛ ومن ثم فإن ظهور الشخصية الإنسانية -بصفة عامة- في إطار نمط بعينه يعد نتاجًا لذلك الفاعل الجمعي .

- اهتمام الميداني بالحديث عن السياق المفسر لبنية المثل الذي يتميز -في الغالب- بكونه قصصيًا يعكس -بدرجة كبيرة- طبيعة كلاسيكية تستند إلى الموروث الثقافي الشامل الذي أسس أسلوبا لرؤية العالم ونجح في تحقيق الذات الكلية ؛ فكأنه يريد أن يقول لفضاء الاستقبال : إن التركيز على هذا المركب اللغوي المختصر(المثل) لا ينبغي أن يغفل المصدر الأول الذي خرج منه (المورد) ، كما أن الحضور المتجدد لهذا التركيب الجمالي في الزمن يجعل منه -إلى حد كبير- جزءاً من الحاضر المعيش ؛ لذا فقد جعل صاحب مجمع الأمثال الجانب الأكبر من اهتمامه وهو يضع مصنفه مركزًا على هذا الماضي المؤسس لبنية المثل ؛ ومن ثم فإن هذه المنهجية تحمل في طياتها دعوة غير مباشرة للاهتمام بهذا الماضي (المورد) كي تكون الصلة القائمة بينه وبين الحاضر (المضرب) -الذي يشغل حضور المثل فيه جزءاً مكونًا له- قائمة على الوضوح المعرفي .
- هذه الدعوة الضمنية تعكس -إلى حد كبير- جانبًا من المكون الثقافي للمصنف التراثي -بصفة عامة- الذي يعود الجانب الأكبر في تشكيله إلى طابع شفاهي قوامه عمليات الرواية القائمة على ثنائية **(الإعطاء والأخذ)** ؛ فالراوي السابق الذي يرمز إلى الزمن الماضي يعطي للراوي اللاحق (الآخذ) ممثل الزمن الحاضر حتى تستقر المادة المنقولة في النهاية داخل فضاء نصي يحتويها ، وفي رحلة عكسية تقوم بتتبع الفواعل المسهمة في تشكيل هذه الثنائية يمكن العودة إلى المنبع الأول الذي خرجت منه .
- هذه الثنائية تعطي مساحة لكل جيل يستقبل ثم يرسل كي يمنح هذه المادة من ثقافته ؛ الأمر الذي يجعلها في حالة إنتاج مستمرة حتى تتحول في النهاية على يد واحد من أفراد الجماعة إلى مادة مكتوبة كما هو الحال

بالنسبة للميداني ، وبذلك تكون الرؤية التي يصدر عنها الميداني لا تفصل بين السياقات الزمنية فصلا تعسفيا لأن الحاضر يكتسب قوته من إدراكه للتاريخ وهو سيتحول إلى تاريخ وسيفرض نماذجه داخل المنظومة الثقافية الكلية ، كما أن المبدع الفرد هو الذي يعي طبيعة الروح الجمعية بامتدادها عبر الزمان .

وتوصى هذه الدراسة بمزيد من التركيز على ما تتضمنه المادة التراثية العربية من نماذج ذات طابع إنساني عام يسهم الكشف عنها وإعطاؤها حظها من الدراسة في وضع النص التراثي العربي على عتبة العالمية ، وللقيام بهذه المهمة التي تتطلب جماعية في الأداء يمكن الإفادة من مقولات علم السرد الحديث فيما يتعلق بالشخصية ومحاولة تطبيق ما خرجت به هذه الدراسة من ضرورة تحول النظرة إلى التصنيف السداسي للعوامل الذي نادى به جريماس إلى التصنيف الرباعى الذي يبدأ بالثنائية الأكبر (الذات والموضوع) أومن بنية ثلاثية تماثل تركيب الجملة الفعلية (فعل/فاعل/مفعول) وبداخلها يمكن الوقوف على كل من المساعد والمعارض حينما يكون كل منهما في موقع الفاعل أو حينما يتحرك أحدهما إلى موقع المفعول حين ينتصر البطل على معارضه أوحين يضحى المساعد بنفسه من أجل بطله كما تضحى المرأة الأم من أجل البيت والزوج والأبناء في ثقافتنا العربية وفي السياقات الإنسانية التي ترى هذه الأم رمزا للتضحية ، وهذه بعض المصنفات التراثية التي تقترحها الدراسة على المهتمين بالعمل النقدي :

- عيون الأخبار لـ (ابن قتيبة الدينورى) ت . ٢٧٦هـ .
- روضة العقلاء ونزهة الفضلاء لـ (ابن حبان البستي) ت . ٣٥٤هـ .
- أدب الغرباء لـ (الأصفهاني) ت . ٣٥٦هـ .
- المقامات لـ(بديع الزمان الهمذاني) ت٣٩٨هـ .
- التمثيل والمحاضرة لـ (الثعالبي) ت . ٤٢٩هـ .
- أخبار الحمقى والمغفلين لـ (ابن الجوزي) ت . ٥٩٧هـ .

في هذه المصنفات -على سبيل المثال- يمكن تتبع أثر ثنائية (المثقف والواقع) على المحتوى وما يتضمنه من شخصيات يمكن تصنيفها في جداول بناء على العناصر الوظيفية الأربعة : الذات والموضوع والمساعد والمعارض ، أو من خلال الثلاثية المعيارية للجملة الفعلية (الفعل/الفاعل/المفعول) مع محاولة الربط بين الاختلاف الحاصل في أنماط هذه الوحدات (الشخصيات/ الموضوعات/ الأفكار) وطبيعة السياق الذي يخص كل ذات مصنفة على حدة ، والتسليم بأنه من الممكن أن تتكرر نماذج بعينها وهذا مرده في النهاية إلى القاسم المشترك بين أفراد الجنس البشري جميعهم وهو صفة الإنسانية .

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية

١- القرآن الكريم .

٢- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية ، د .ت .

٣- أسامة فرحات ، المونولوج بين الدراما والشعر ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

٤- الأصفهاني (أبو الفرج على بن الحسين) ، الأغاني ، الجزء الرابع والجزء العشرون ، طبعة ٢٠٠١م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

٥- أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ -١٩٨٧م ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .

٦- البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل) ، صحيح البخارى ، الجزء التاسع ، الطبعة الخامسة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م ، عالم الكتب ، بيروت .

٧- بسام بركة وآخرون ، مبادئ تحليل النصوص الأدبية ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م ، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ، القاهرة .

٨- الجزري (عزالدين) ، اللباب في تهذيب الأنساب ، الجزء الثالث ، مكتبة المثنى ، بغداد ، د .ت .

٩- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، الجزء الثاني ،الطبعة الأولى ١٩٧٣م ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

١٠- جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، القاهرة .

١١- حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، النسر الذهبي للطباعة ، القاهرة ، د .ت .

١٢- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م ، المركز

الثقافي العربي ، بيروت .
١٣- حميد لحمداني ، بنية النص السردي ،الطبعة الأولى ١٩٩١م ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
١٤- خديجة صبار ، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة ، طبعة ١٩٩٩م ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، لبنان .
١٥- ابن خلكان (أبوالعباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر) ، الجزء الأول ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، د .ت .
١٦- سامية حسن الساعاتي ، المرأة في المجتمع المعاصر ، طبعة ٢٠٠٦م ، سلسلة العلوم الاجتماعية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .
١٧- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، الطبعة الأولى ١٩٨٩ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
١٨- سيزا قاسم ، بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، طبعة ١٩٨٤م ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .
١٩- صلاح الراوي ، الفلكلور في كتاب حياة الحيوان للدميري ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .
٢٠- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عدد ١٦٤ ، أغسطس ١٩٩٢م ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت .
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ،الطبعة الثانية ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م ، مؤسسة المختار ، القاهرة .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، طبعة ٢٠٠٣م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .
٢١- عبد الحميد إبراهيم ، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ،الطبعة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م ، دار الشروق ، القاهرة .
٢٢- عبد الحميد يونس ، معجم الفلكلور ، الطبعة الأولى ١٩٨٣م ، مكتبة لبنان ، بيروت .

٢٣- عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، الجزء الثاني ، الطبعة الأولى ١٩٨٤م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، القاهرة .
٢٤- عبد الله الغذامى ، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، الطبعة الثانية ٢٠٠١م ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .
٢٥- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد ، طبعة ١٩٩٨م ، عدد ٢٤٠ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت .
٢٦- عبد الوهاب الرقيق ، في السرد : دراسات تطبيقية ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م ، دار محمد على الحامي ، صفاقس ، تونس .
٢٧- ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله) ، شرح ابن عقيل ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، الجزء الأول ، الطبعة العشرون ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م ، دار التراث ، القاهرة .
٢٨- على الجندى ، تاريخ الأدب الجاهلي ، طبعة ١٩٨٧م ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
٢٩- عمر رضا كحالة ، معجم المؤلفين ، الجزء الثاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د .ت .
٣٠- فاروق خورشيد ، عالم الأدب الشعبي العجيب ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .
- في الرواية العربية : عصر التجميع ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م دار الشروق ، القاهرة .
٣١- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) ، القاموس المحيط ، الطبعة السادسة ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .
٣٢- مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، الطبعة الثانية ١٩٨٤م ، مكتبة بيروت ، لبنان .
٣٣- محمد العبد ، النص والخطاب والاتصال ، الطبعة الأولى ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة .

٣٤- محمد رجب النجار ، من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي ، الجزء الأول والثاني ، طبعة ٢٠٠٣م ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .
٣٥- محمد عبد الحميد سالم ، فكرة السلام في الأدب الجاهلي ،الطبعة الأولى ١٩٨٤م ، دار الفصحى ، القاهرة .
٣٦- محمد عناني ، الأدب وفنونه ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .
- المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم) ، الطبعة الأولى ١٩٩٦م ، المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ، القاهرة .
٣٧- محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، مكتبة نهضة مصر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د .ت .
٣٨- محمود رجب ، الاغتراب (سيرة مصطلح) ، الجزء الأول ، طبعة ١٩٧٨م ، دار أطلس للطباعة ، القاهرة .
٣٩- مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج) ، صحيح مسلم ، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م ، دار الحديث ، القاهرة .
٤٠- مصطفي عبد الشافي الشورى ، التراث القصصي عند العرب ، الطبعة الثانية ١٩٩٢م ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .
٤١- الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم) ، مجمع الأمثال ، الجزء الأول ، والجزء الثاني ، طبعة ١٩٦١م ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت .
٤٢- نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، الطبعة الثالثة ، دار غريب ، القاهرة ، د .ت .
- البطولة في القصص الشعبي ، سلسلة كتابك ، العدد (١٤) ، دار المعارف ، القاهرة ، د .ت .
- فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د .ت .
٤٣- ياقوت الرومي ، معجم الأدباء ، الجزء الخامس ، مطبوعات دار المأمون ، القاهرة ، د .ت .

٤٤- يوسف الشاروني ، القصة تطورًا وتمردًا ، الطبعة الثانية ٢٠٠١م ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة .

٤٥- يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، طبعة ١٩٥٩م ، دار المعارف ، القاهرة .

ثانيًا: المراجع الأجنبية المترجمة

٤٦- تزفيتان تودوروف ومجموعة ، القصة ، الرواية ، المؤلف : دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ترجمة خيري دومة ، الطبعة الأولى ١٩٩٧م ، دار شرقيات ، القاهرة .

٤٧- جوناثان كلر ، فردينان دي سوسير : أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، طبعة ٢٠٠٠م ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة .

٤٨- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم وآخرين ، الطبعة الثانية ٢٠٠٠م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

٤٩- جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، ترجمة عابد خزندار ، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

٥٠- رودلف زلهايم ، الأمثال العربية القديمة ، ترجمة رمضان عبد التواب ، الطبعة الرابعة ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .

٥١- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة منذر عياشى ،الطبعة الأولى ١٩٩٣م ، حلب ، سوريا .

٥٢- فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبى بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م ، النادى الأدبي الثقافي ، جدة .

٥٣- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، الطبعة الأولى ١٩٨٧م ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة .

٥٤- والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، طبعة ١٩٩٨م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

ثالثاً: الدوريات

٥٥- حسين المناصرة ، وعي الذكورة والمرأة ، مجلة فصول ، عدد ٦٦ ، ربيع ٢٠٠٥م ، القاهرة .

٥٦- عبد الله إبراهيم ، الأبوية الذكورية والسرد التفسيري ، مجلة فصول ، عدد ٦٥ ، خريف ٢٠٠٤ ، شتاء ٢٠٠٥م .

٥٧- عطيات أبو السعود ، نيتشه والنزعة الأنثوية ، مجلة فصول ، عدد ٦٥ ، خريف ٢٠٠٤م ، شتاء ٢٠٠٥م .

٥٨- فولفجانج أيزر ، فعل القراءة : نظرية في الاستجابة الجمالية ، ترجمة عبد الوهاب علوب ، مجلة فصول ، عدد ٦٠ ، صيف - خريف ٢٠٠٢م .

رابعاً: مراجع إلكترونية باللغة العربية

٥٩- طائر العنقاء www.wikipedia.org (Phoenix).

٦٠- ليونارد جاكسون ، بنيوية ياكبسون : التأسيس والاستدراك ، ترجمة إبراهيم خليل .

- www.nizwa.com.

٦١- محمد عزام ، شعرية الخطاب الروائي ، الموقع الإلكتروني الخاص بمنشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

- www.awu-dam.org.

خامساً: مراجع إلكترونية باللغة الإنجليزية

1- Daniel Marcelle,whatisphenomenology?

www.phenomenologycenter.org

2- Franson D. Manjali, Dynamical models in semiotics.

www.chass.utoronto.com

3- Greimas, www.encyclopedia.com

4- Louis Hebert, the Actantial Model, www.signosemio.com

5- Wanda Rulewicz, A Grammer of narrativity, www.arts.gla.ac.uk

المؤلف في سطور

- الاسم : أحمد يحيى علي محمد .
- الوظيفة الحالية : أستاذ مساعد الأدب والنقد بكلية الألسن بجامعة عين شمس بمصر .
- من مواليد محافظة القليوبية بمصر في ٢٨ نوفمبر ١٩٧٨م .
- له العديد من المؤلفات في حقل الدرس النقدي بالاشتراك مع عدد من الأكاديمين ، منها : سلطة التراث وبلاغة المتخيل ، هوية الشخصية العربية ، بلاغة القصة ، بلاغة الرواية ، الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية ، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي .
- وله كتب قيد الطبع ، مثل : كتاب «تجليات الهوية دراسات تطبيقية في السرد القصصي المعاصر» بإشراف دار الكتب العلمية ببيروت .
- له عدد من البحوث المنشورة في دوريات عربية وأجنبية ، مثل : مجلة الرافد الإماراتية ، ومجلة مقاربات المغربية ، ومجلة عالم الفكر الكويتية ، ومجلة جسور المصرية ، ومجلة فصول المصرية ، ومجلة الرواية المصرية ، ومجلة الأدب الإسلامي السعودية ، ومجلة الوعي الكويتية .
- حاصل على عدد من الجوائز في حقل الدرس النقدي ، مثل : جائزة طه حسين من مركز رامتان قطاع الفنون التشكيلية (من ٢٠٠٧ إلى ٢٠١٢م) ، وجائزة الهيئة العامة لقصور الثقافة في النقد القصصي (٢٠١٢م) ، وجائزة اتحاد كتاب مصر عن كتابه بلاغة القصة بالاشتراك مع مجموعة من المؤلفين (٢٠١١م) وجائزة إحسان عبد القدوس في مجال الدراسات النقدية (٢٠٠٩ و٢٠١٢م) وحاصل على جائزة مركز طلعت حرب الثقافي في مجال الدراسات النقدية في العام ٢٠١٢م .
- شارك في عدد من المؤتمرات الدولية في داخل مصر ، مثل مؤتمر السرديات بجامعة قناة السويس المصرية عامي ٢٠٠٩ و٢٠١٠م ، ومؤتمر الألسن في اللغة والأدب والنقد عام ٢٠١١م ، ومؤتمر قسم اللغة العربية بالألسن ٢٠١٣م .

فهـــــرس

شخصية المرأة في التراث العربي

مجمع الأمثال للميداني نموذجا



دكتور/ أحمد يحيى علي محمد

أستاذ الأدب والنقد المساعد

كلية الألسن - جامعة عين شمس

هذا الكتاب

يمثل التراث أحد أعمدة ثلاثة يقوم عليها بيت الهوية التي بها تتبين ملامح الأمة تجاه غيرها، فإلى جواره تأتي اللغة ويأتي المعتقد الديني، والجماعة العربية منذ القدم أدلت بدلوها في إثراء الرصيد الإنساني العالمي من المعرفة في مختلف حقولها من أدب وتاريخ وفلسفة ...وغير ذلك، ولا شك في أن للغة حضورا حيويا لا غنى عنه؛ بوصفها وعاء حاملا للفكر ولرؤية الذات فردية / جمعية لنفسها في حركة الزمن وللعالم من حولها.

والمثل العربي يعكس هذه الرؤية ذات البعدين الداخلي والخارجي؛ إنه يشكل بنية مختصرة موجزة لفظا، كثيفة دلالة، قدّر لها الانتشار داخل فضاءات تداولية وجدت فيها من الجمال الصياغي ومن القيمة الفكرية ما يستوجب الحضور والانتشار.

وقد صادف هذا النوع الأدبي من أبناء الجماعة العربية من يحتفي به منذ القدم، من هؤلاء الزمخشري صاحب المستقصى في أمثال العرب، و الميداني (أحمد بن محمد بن إبراهيم ت518هـ) صاحب مجمع الأمثال الذي يشكل المجال التطبيقي للدراسة؛ إنه يقدم لنا هذه البنية الموجزة مصحوبة بموردها، أي بقصتها المفسرة، ويسعى هذا الكتاب إلى معالجة رمز المؤنث في حضوره لدى الوعي الجمعي العربي وانعكاس ذلك على الوضعية الدرامية له في داخل هذه البنية النصية الحكائية، أي القصة المفسرة والمثل الذي يشكل لحظة التنوير بالنسبة إلى هذه الحكاية، وما يترتب على ذلك من فضاءات دلالية تعكس نظرة الجماعة العربية للعالم في مسيرها عبر التارخ؛ إننا بصدد مؤنث لا يتوقف فقط عند ما هو إنساني بل يتجاوزه إلى ما هو غير إنساني، في توظيف للمفهوم الحديث للشخصية تعتمد عليه منهجية الكتاب؛ ومن ثم فنحن أمام مفردات مفتاحية أربعة للمتابعة والقراءة: التراث، المثل، المرأة، الحكاية.





دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري

ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن

هاتف 4655 877 فاكس 875 4655 6 962+

www.darkonoz.com

dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com



ISBN 995774388-0

